HENRY DU MONT

HENRI QUITTARD

UN MUSICIEN EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE

HENRY DU MONT

(1610-1684)



MINKOFF REPRINT
GENÈVE
1973

ISBN 2-8266-0058-3
Réimpression de l'édition de Paris, 1906

HENRI QUITTARD

—

UN MUSICIEN EN FRANCE AU XVII[e] SIÈCLE

Henry Du Mont

(1610-1684)

ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE

AVEC UNE PRÉFACE DE

JULES COMBARIEU

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE



PARIS

SOCIÉTÉ DV MERCVRE DE FRANCE

XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

—

MCMVI

PRÉFACE

—

L'auteur de ce livre a bien voulu me demander quelques lignes de préface. J'en profiterai, dussé-je en cela ne pas répondre à ce qu'il attend de moi, pour dire tout le bien que je pense de lui. M. Henri Quittard est du petit nombre de ceux qui parlent musique autrement qu'en littérateurs ou en moralistes, et qui méritent vraiment des titres trop souvent usurpés par des écrivains moins compétents. Ancien élève de César Franck, il possède, comme c'est tout d'abord son devoir, la grammaire générale de l'art et, particulièrement, la grammaire de la musique aux XVIe *et XVII*^e^ *siècles : un long usage lui en a rendu familiers les modes, les formules, les habitudes de style et d'écriture. Ce savoir préalable est le seul fondement sur lequel on puisse bâtir, et c'est sur lui que le présent livre est bâti. — Quand on possède cette compétence, nécessaire à quiconque respecte soi-même et ses lecteurs, on est assurément un connaisseur ; on n'est pas encore un historien. Aussi M. Quittard a-t-il quelque chose de plus. Il ne s'est pas contenté de lire les éditions anciennes, d'analyser de près les monuments de la musique religieuse et profane, de copier de sa propre main les manuscrits rares, et de se constituer à lui-même, pour l'étude de notre XVII*^e^ *siècle musical, si plein et si varié, une collection de documents très précieux : à la Bibliothèque Nationale, aux Archives, dans les registres des paroisses, partout où l'érudit a chance de trouver quelque bon morceau pour sa gibecière, il a cherché, recueilli, exploré avec attention tout ce qui peut éclairer la biographie du musicien dont il parle et permettre d'en replacer l'œuvre dans son cadre social. Bref, il travaille en puisant aux sources et non en voyant les choses à travers des ouvrages de seconde main. En dehors de cette méthode, il n'y a que jeu d'esprit et littérature inutile ; j'ajoute que, sans elle, il n'y a pas de vrai plaisir, ni pour celui qui lit ni pour celui qui travaille. — Il faut savoir s'élever à un troisième degré du mérite. On peut être un connaisseur et un historien, sans être nécessairement un* critique. *Pour être un critique, il faut autre chose que le savoir grammatical et technique,*

l'habitude de manier des documents originaux et une érudition suffisante dans les à-côté *de l'histoire musicale. Il faut savoir comparer et juger, — non pas en proclamant, même avec à-propos :* c'est bien ! c'est médiocre ! c'est nul ! c'est sublime ! *et en entourant ces sentences de toutes les grâces possibles, — mais en donnant des raisons précises et en entrant courageusement dans le détail d'un grand nombre de problèmes délicats, pour la solution desquels ni le goût, ni l'esprit ne suffisent ; il faut se diversifier et s'objectiver, revivre la vie des artistes d'autrefois, interpréter, discuter et, au besoin, réfuter certains témoignages ; collationner les textes, savoir reconnaître l'erreur ou la malice sous tous leurs déguisements ; ici, faire tomber un masque, là restituer sa physionomie à un monument mutilé ; combler certaines lacunes par des conjectures provisoires, distinguer avec soin le certain et le probable, éviter le langage* ex tripode, *être à la fois circonspect et ferme, enfin user assez longtemps de l'analyse pour avoir le droit de conclure par une synthèse qui fixe un ensemble et remet tout à sa place. Une fois que toutes ces conditions sont observées, mais alors seulement, on peut demander au musicographe de se montrer bon écrivain et d'avoir du talent ; on le doit même, quand il ne s'agit pas d'un ouvrage allemand ou anglais, car toute page de français qui n'est pas écrite avec finesse et agrément n'est pas une page de français.*

Tels sont les principes qui, visiblement, dirigent M. Henri Quittard. J'ai saisi l'occasion qui m'est offerte de rappeler en quoi le vrai critique se distingue du simple amateur, car le public est trop souvent dupe de certaines étiquettes et ne se montre pas toujours équitable dans ses jugements ; mais j'aurais pu m'en dispenser en cette préface, car l'exemple est toujours plus démonstratif que la doctrine, et, s'il m'est permis de le dire, un livre aussi consciencieux que celui-ci se recommande assez par lui-même. Je me bornerai maintenant à deux réflexions : l'une sur Du Mont, l'autre sur le temps où il a vécu.

Henry Du Mont, — compositeur de noble allure, un peu drapé et pompeux, souvent inspiré, — est né près de Liége en 1610 et n'a habité notre pays qu'à partir de 1638. Ainsi, les deux compositeurs les plus illustres de notre XVIIe *siècle, les seuls, ou à peu près, dont le public ait retenu les noms, du Mont et Lulli, sont des étrangers. On en profitera peut-être pour renouveler cette vieille affirmation, matériellement inexacte : « La* France n'est pas un pays musical. » *Beaucoup de gens ont dit cela très sérieusement, avec la même tranquillité que les géographes tracent une ligne sur la carte : en deçà de cette ligne, poussent l'olivier et la vigne ; au delà, la vigne et l'olivier ne poussent pas. Rien n'est plus faux. Voici un sujet qui serait intéressant pour un chroniqueur. Qu'on fasse, depuis Ockeghem, la liste de tous les musiciens étrangers qui sont venus s'établir en France, briller dans nos « chapelles » ou frapper à la porte de nos théâtres, produire chez nous leurs plus beaux ouvrages, vivre*

de notre estime et nous demander la consécration de leur gloire ; qu'on fasse, dis-je, cette liste complète, en passant par Lulli et Du Mont, par Gluck et Piccini, par Rossini et Meyerbeer, — sans oublier Mozart, Chopin, Wagner, cent autres ! et qu'on nous dise ensuite si de tels faits sont vraisemblables et possibles quand on admet que le pays de France n'est pas musical ! Au surplus, on sait qu'il serait facile de dresser, en manière de pendant, deux autres listes : celle de nos compositeurs nationaux dans les quatre derniers siècles, — qui ont été de grands siècles pour la musique, comme pour le reste, — et celle des formes musicales que nous avons imposées aux autres peuples, celle des modèles ou des usages qu'ils nous ont pris.

Henry Du Mont a vécu en un temps où l'orientation de l'art musical s'est profondément modifiée. Avec ses scrupules d'exactitude et sa prudence habituelle, M. Quittard a un peu atténué la soudaineté de cette révolution, qu'il aime mieux appeler une « évolution », et il a vu en Du Mont un traditionnel tout autant qu'un novateur. Il a eu raison sur ce dernier point ; mais il ne faut pas oublier que l'importance d'une méthode dépasse la personnalité de celui qui en fait usage. Comme l'invention du déchant au XIIe siècle, comme l'apparition du « contrepoint » dans la première partie du XIVe, le XVIIe siècle a été une époque, *caractérisée d'abord par l'emploi de deux choses qui paraissent, en elles-mêmes, bien insignifiantes, la basse continue, et, bientôt après, la basse chiffrée. La basse continue ne se rattachait nullement à une doctrine originale ; et la basse chiffrée ne fut guère qu'un procédé pour simplifier le travail de l'organiste lisant une partition. Mais en même temps s'opérait un changement profond dans les idées. Ce qui est nettement abandonné, aux environs de 1600, par les Italiens, c'est la polyphonie vocale, telle que l'avait comprise la Renaissance ; ce qui va régner, sur les autres voix faisant litière (avec une hostilité contre la précédente école, que n'avaient pas montrée, remarquons-le, les « arrangements » d'airs à voix seule, avec accompagnement de luth, fréquents au XVIe siècle), c'est la monodie. Le contrepoint replie ses ailes, se précipite, fait bloc, se transforme en harmonie de soutien ; il aboutit à un rôle d'utilité remplaçant une fonction de beauté. Désormais, ce qu'on recherchera, c'est* l'expression ; *ce n'est plus dans le même sens, de gauche à droite, mais de bas en haut qu'il faudra lire la musique. N'est-ce pas l'année même de la mort de Palestrina et de Lassus (1594, date-frontière entre deux mondes, ce n'est pas trop dire), que le* stile reppresentativo *fait son apparition avec la* Dafne *de Jacopo Peri ?*

Cette révolution est favorisée par deux causes.

La première, c'est la transformation de la doctrine concernant les consonances et les dissonances. Le grand théoricien du XVIe siècle, l'organiste vénitien Zarlino, dont les Istitutione harmoniche *(1558) sont aussi une*

« époque », *venait de fonder l'harmonie, en considérant la tierce comme le fondement unique du mode majeur et du mode mineur (la tierce, que tout le moyen âge, à la suite des Grecs, avait considérée comme une consonance imparfaite !) et en proclamant qu'avec les six premiers nombres (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6), — soit avec l'accord parfait, — on obtient la plus belle sonorité possible. Dans le* numero senario *de Zarlino et les propriétés qu'il y voit, il y a une façon nouvelle de concevoir la composition, d'écrire, de lire et d'exécuter la musique.*

*La seconde cause (sans parler des progrès de la musique instrumentale qui sont liés à ce changement), c'est l'illusion alors commune aux musiciens et aux humanistes : c'est la prétention de faire revivre l'art grec. Non sans quelque raison, on croyait y arriver plus sûrement par la monodie que par la polyphonie. L'Eglise fut hostile à ce mouvement ; elle se défendit ; en Italie, elle blâma ces tentatives païennes (*Antichi Drammi di Grecia in musica... vane favole dei gentili*), mais elle en subit peu à peu les effets.*

Pour ces motifs, le contrepoint pur fut abandonné et fit place à une forme — combien chétive, d'abord ! — qui devint bientôt maîtresse du monde musical ; jusqu'au jour où, avec deux compositeurs de génie, Bach et Händel, se trouva rétabli l'équilibre entre l'art du passé et l'art « expressif ». Telle est la révolution profonde à laquelle se rattache, par plusieurs côtés, l'œuvre de Du Mont. Il n'est pas le premier, comme le prouve M. Quittard, qui en ait introduit chez nous les signes visibles, et il ne faut pas chercher en lui un véritable réformateur ; il nous fait plutôt voir la première pénétration de l'Eglise et de la musique religieuse par les idées nouvelles.

JULES COMBARIEU.





INTRODUCTION

En son volume de mai, l'an 1684, le *Mercure galant*, après les nouvelles de la Ville et de la Cour qu'il estimait propres à piquer la curiosité de ses lecteurs de province, mentionnait, ainsi qu'il avait coutume, les décès de personnes de marque récemment advenus. On avait à déplorer, ce mois-là, la perte de M. de Braguelogne, lieutenant des gardes du corps, ainsi que celle de Messire Pierre d'Albertas, marquis de Gemnot, lequel, disait la notice nécrologique, « se maria l'hyver dernier, âgé de soixante-dix-sept ans, à une fille qui n'en avoit que quinze et à laquelle il laisse de grands biens. » Et les regrets convenables en de telles circonstances congrûment exprimés, le nouvelliste, en finissant, ajoutait : « Ces morts ont esté suivies de celle de Messire Henry du Mont, chanoine de Saint-Servais de Maëstric, abbé commendataire de Nostre-Dame de Silly, ancien maistre de la musique des chapelles du Roy et de la Reyne, et maistre compositeur de la musique de Sa Majesté. Son grand âge l'avoit obligé depuis un an à demander au Roy la permission de se retirer, ce qu'il avoit obtenu. »

De notre temps, où l'art de la réclame s'est si merveilleusement perfectionné, les artistes jugeraient cette oraison funèbre un peu succincte. La critique musicale posthume sait aujourd'hui s'exprimer d'autre sorte, et si l'on traite souvent encore assez mal les compositeurs vivants, on s'applique du moins à les dédommager en paroles aussitôt qu'ils sont morts. Mais en pareille matière nos aïeux se contentaient à peu de frais. De telles mentions, en l'honneur d'un musicien surtout, restent excessivement rares dans les numéros du *Mercure*. L'importance des charges de cour remplies par Du Mont et les dignités ecclésiastiques dont il était revêtu contribuèrent évidemment à lui faire décerner ce suprême hommage, tout autant peut-être que son mérite et son génie. Non point que l'un et l'autre fussent oubliés déjà, ni complètement méconnus. Certes, l'engouement irréfléchi pour la tragédie en musique, encore dans tout le charme de sa nouveauté séduisante, l'admira-

tion tant soit peu partiale que le savoir-faire et l'astuce florentine de Lully, plus encore que son talent, avaient su assurer à ses œuvres, tenues de par le suffrage de Louis XIV pour l'expression définitive de la beauté musicale, d'autres causes encore devaient ternir bientôt un peu la gloire autrefois incontestée du vieux maître et de ceux de sa génération ; mais en 1684, Henry Du Mont compte toujours au nombre des plus grands, parmi « ces excellens compositeurs, comme dit un contemporain, dont les pièces font les délices de tout le monde dans les grands chœurs de musique [1]. » Si les scènes d'opéra, même destituées du prestige de la scène, avaient détrôné déjà ses œuvres vocales de chambre en l'estime des amateurs, si les airs touchants ou tragiques de *Cadmus* ou d'*Alceste*, d'*Atys* ou de *Persée* avaient fait oublier la vogue de ces chansons à trois voix, délices des ruelles élégantes au temps de la jeunesse du Roi, ses pièces de clavecin figuraient toujours avec honneur dans les recueils manuscrits que les dilettanti colligeaient avec amour, tandis que les organistes continuaient à s'inspirer de traditions qu'il avait, un des premiers, instaurées. Enfin ses motets, tant à la chapelle royale qu'en toutes les églises du royaume, tenaient pour longtemps la première place, ce pendant que les messes en *plain-chant musical*, qu'une fortune plus durable encore attendait, se chantaient au chœur des communautés modestes, à qui la médiocrité de leurs ressources ou la rigueur de leur règle interdisait une musique plus profane et plus complexe à la fois.

Ironie singulière des destins ! Ces dernières compositions auxquelles il se peut que le maître lui-même n'attachât qu'assez peu d'importance, dont les contemporains en tout cas n'ont guère daigné s'occuper, ces messes desquelles l'édition originale ne nous est même point parvenue, ce sont elles qui auront jusqu'à notre temps porté la mémoire de leur auteur. Il leur aura dû d'échapper en partie au sort immérité de ses contemporains, oubliés et dédaignés des générations venues après celles qui furent les témoins de leurs triomphes. Les autres œuvres de Du Mont pour l'église ou le concert, celles où il avait mis toute sa science avec toute son âme, nul ne les connaît plus aujourd'hui : elles n'ont point échappé à l'indifférence superbe que nos contemporains professent pour ce qu'ont écrit les artistes du XVII[e] siècle français, la plus belle époque pourtant et la plus caractéristique de notre génie musical. Cependant, en tous les diocèses de France, il n'est pas d'humble église de village qui ne retentisse souvent encore des accents sincèrement

1. Le Gallois, *Lettre à M[lle] Regnault de Sollier touchant la musique*, 1680.

inspirés de la *Messe Royale,* dont la longue popularité n'est pas de sitôt près de s'éteindre.

Mais si quelque chose de l'âme du vieil organiste de Saint-Paul vit encore parmi nous, de bien étranges légendes se sont attachées à sa personne. Plus imaginatifs que fidèles, des chroniqueurs sont venus qui, sans l'excuse de la foi naïve des anciens âges, ont exercé à son endroit leur trompeuse faconde. Fidèlement transcrits par les imitateurs, ces récits fabuleux ont fait voir à ceux qu'intéresse tant soit peu notre histoire musicale une image singulièrement défigurée et bien éloignée du modèle. En la notice consacrée par Fétis à Du Mont, source à peu près unique où puisèrent jusqu'ici ceux qui ont écrit sur la musique sacrée, il n'est pas un seul mot qui ne cache une erreur, et fort propre à abuser le lecteur sur le caractère du musicien, aussi bien que sur le rôle qui fut sien au cours de l'évolution artistique de son temps. Discuter ici en détail les allégations du trop fameux musicologue serait inutile et prématuré, puisqu'aussi bien, au cours des notes biographiques qui vont suivre, le partage se fera sans peine de ce que Fétis a tiré des documents, interprétés le plus souvent de la plus fantaisiste façon, et de ce qu'il a sans scrupule inventé. Par une chance heureuse et trop rare, il subsiste assez de titres originaux, disséminés en divers lieux, pour qu'il soit possible à qui veut s'en donner la peine de tracer un crayon passablement exact du maître que le siècle de Louis XIV avait adopté pour sien. Il ne faudra pas de grands efforts pour reconstituer les différents milieux où s'écoula sa vie et pour l'y remettre en sa place : qu'il s'agisse des villes étrangères qui virent se former son génie ou de ce Paris où il vint d'assez bonne heure exercer son activité féconde. Et si nous avons la curiosité de parcourir avec attention, en les reportant à leur date, les œuvres nombreuses qu'il a laissées, nous arriverons à concevoir nettement l'importance de son rôle. Après cette épreuve, les avis pourront différer sur la valeur intrinsèque de ces compositions, comme sur la place qu'il convient de réserver à l'auteur, à côté des grands maîtres de toutes les écoles ; mais il n'y aura personne qui lui veuille contester cette gloire d'avoir pressenti avec une étonnante justesse la direction dans laquelle l'art allait évoluer définitivement; aussi bien que d'avoir, dans tous les genres où le siècle devait exceller, frayé la voie aux compositeurs qui l'ont immédiatement suivi.

Bien loin d'être, comme l'ont enseigné complaisamment ceux qui se plaisaient à lui faire honneur de cette attitude supposée, le défenseur irréductible de l'ancienne tradition, Du Mont a fourni le modèle des motets qu'allaient écrire pendant presque deux siècles tous les com-

positeurs français. C'est dans ses œuvres qu'il faut aller chercher les premiers essais de ce nouveau style, lequel, très légèrement coloré d'imitation italienne, restera à l'église celui des Lully, des La Lande, des Charpentier et de tant d'autres, y compris Rameau. Et il n'est point sûr que son rôle de précurseur se soit arrêté à la porte du temple. On peut soupçonner le contraire, quoique la preuve en soit plus difficile à faire. Mais fallût-il limiter l'influence de Du Mont au domaine de l'art religieux, ce serait assez pour faire comprendre la place considérable qu'il tient dans l'histoire de la musique française et pour démontrer la nécessité qui s'impose de connaître son œuvre tout au moins dans l'ensemble, comme de ne point ignorer les principales circonstances de sa vie, desquelles beaucoup l'expliquent et la commentent.



HENRY DU MONT

I

DE LIÈGE A PARIS

Doit-on voir dans Henry Du Mont le dernier successeur de cette lignée de grands maîtres qui, issus des provinces flamandes ou belges, s'en vinrent, au cours du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle, régénérer la pratique musicale par leurs exemples et leurs leçons, en Espagne, en France et en Italie ? Son influence, il est vrai, est restée limitée à notre pays ; mais il y a rempli un rôle presque analogue et il était fils d'une terre toute pareille à celle qui nourrit ces illustres précurseurs. *Henricus Du Mont, Leodiensis*, signe-t-il fièrement sa première œuvre, les *Cantica sacra* de 1652. Si les vicissitudes de la politique féodale avaient fait de la principauté épiscopale de Liège, sa patrie, une dépendance immédiate du Saint-Empire, la race en était toujours demeurée apparentée étroitement aux autres populations wallones des Pays-Bas. Ce n'était pas une province allemande. Depuis la conversion au protestantisme, le mariage et la déposition de l'archevêque de Cologne, Gebhard Truchsess de Waldburg en 1583, les évêques de Liège, princes de la maison de Bavière, avaient été, il est vrai, mis en possession de ce siège archiépiscopal. Devenus électeurs de l'Empire, ils furent plus que jamais des souverains exclusivement allemands, résidant presque en tout temps hors de la principauté et ne songeant guère à leurs sujets liégeois que pour dompter leurs rébellions toujours renaissantes. Mais par là même l'influence de cette domination étrangère demeura nulle. Ni la culture germanique, ni la langue d'outre-Rhin ne s'implantèrent jamais sur les bords de la Meuse. « On y parle encore communément françois, mais antique et grossier », témoigne en 1646 Claude Joly, chanoine de Notre-Dame de Paris, qui accompagnait alors à Munster le duc de Longueville, premier plénipotentiaire du roi de France pour les traités de la paix générale[1].

1. *Voyage et description de toutes les villes de Munster en Westphalie, Hollande, Osnabruch, Cologne et autres lieux des Pays-Bas, par Monsieur Joly, chanoine de Nostre-Dame*, 2e édit. (1672).

Bien que sa famille apparaisse fixée à Liège depuis une date fort ancienne, Du Mont n'était point né dans la ville même. Titon du Tillet (*Parnasse françois*) le disait seulement originaire du diocèse de Liège, renseignement qu'il avait tiré de l'épitaphe du compositeur, laquelle existait encore de son temps en l'église Saint-Paul ; et comme on y lisait en outre que Du Mont était mort en 1684, à l'âge de 74 ans, il en tirait naturellement cette conclusion qu'il fallait reporter sa naissance à l'année 1610.

On s'est longtemps contenté de ces indications un peu vagues. La date semble suffisamment exacte : d'ailleurs, les registres des paroisses rurales ne remontant point, dans le pays de Liège, au delà de 1616 au plus tôt, il n'y a guère d'apparence qu'on la puisse jamais préciser davantage. Mais nous sommes aujourd'hui mieux renseignés en ce qui regarde le lieu d'origine du compositeur. M. L. Terry, qui a corrigé le premier quelques-unes des plus saillantes erreurs de Fétis et éclairci en outre certains points intéressants, indique la petite ville de Villers-l'Évêque, à une douzaine de kilomètres de Liège[1]; et ce renseignement, qu'il n'appuyait d'aucune indication de sources, s'est trouvé authentiquement confirmé par ailleurs. Un manuscrit de Maestricht, qui contient l'ordre de succession des chanoines de Saint-Servais, manuscrit rédigé au XVIIIe siècle par les chanoines A.-L.-J. Brandtz et Pluymaeckers d'après les anciens procès-verbaux du chapitre, rend en effet le même témoignage. Il nous apprend en outre indirectement que ce nom de Du Mont que le maître de chapelle de Louis XIV devait rendre célèbre, n'était point originairement le sien. Voici ce texte : « *Henricus Du Mont, filius Henrici de Thier, ex Villers-l'Evêque, et Elizabethæ Orbaen de Faloys, filiæ Henrici Orbaen de Faloys, et Mariæ Thiri, filii...* (ici sont omis sans doute le nom des parents de Henri de Thier), *factus canonicus per resignationem 23 martii 1676 ; factus organista in S. Pauli Parisiis 1640 ; abbas de Silly, magister musices regiæ, habitans in platea S. Antonii Parisiis e regione aulæ de Sully, ubi obiit 8 maij 1684. Testatus est 3 novembris 1683. Recepit capitulum pro eius anniversario 27 maij 1684 florenos 800*[2]. »

1. *Biographie nationale publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Bruxelles, 1878.* (Tome VI, col. 295.)

2. Archives de l'Etat dans la province de Limbourg, à Maestricht. — f° 220 v° du ms. — Si les noms des parents du père et de la mère de Du Mont se trouvent indiqués ici, c'est que, pour obtenir un canonicat au chapitre de Saint-Servais, il fallait faire preuve de naissance libre et légitime, et s'établir issu de parents et aïeux catholiques.

Tous les renseignements relatifs à ces premières années de Henry Du Mont avant son départ pour la France, m'ont été fournis par M. A.-J.-A. Flament, archiviste de l'Etat dans la province de Limbourg, à Maestricht, qui a bien voulu, avec une complaisance infatigable, me faire profiter de sa parfaite connaissance du dépôt dont il a la garde. La première partie de ce travail lui doit infiniment, et c'est un devoir de reconnaître combien je suis redevable à ses bons offices, ainsi qu'à ceux de l'archiviste adjoint, M. le Dr Doppler. M. le chevalier Léon de Thier, de Liège, m'a aussi transmis plusieurs indications intéressantes concernant la famille à laquelle se rattache vraisemblablement le musicien liégeois.

Cette pièce curieuse prouve donc que le nom sous lequel l'artiste se fit connaître plus tard n'était pas celui qu'il avait porté tout d'abord. Si son père n'a jamais été dénommé autrement que Henry de Thier, Henry et Lambert, ses deux fils, sont désignés de la même façon dans les premiers actes qui les concernent; on les voit prendre plus tard l'un ou l'autre nom indifféremment, jusqu'à ce qu'enfin Du Mont arrive à supplanter entièrement de Thier. Quant à la cause de ce changement d'état civil, on est libre de supposer, si l'on veut, que par adoption ou autrement les deux enfants héritèrent du nom de quelque Du Mont, dont la famille, peut-être, aurait été parente ou alliée de la leur. Cela se peut, puisque toutes deux existaient et existent encore, fort anciennes et fort nombreuses, si bien qu'il n'est pas facile d'en distinguer les diverses branches. Mais nous ne savons rien de précis à cet égard, dans l'ignorance où nous sommes de ces événements intimes.

Pour ce qui est de l'origine des de Thier, leurs véritables ancêtres, il est une tradition, rapportée par l'héraldiste J.-G. Lefort [1], d'après laquelle un certain Eustache, seigneur de Wayz en Brabant, lequel avait pris la croix sous Godefroid de Bouillon, aurait pénétré le premier dans les murs de Tyr, assiégée par l'armée chrétienne. Il aurait été fait gouverneur de la ville, et pour commémorer ce fait d'armes, Robert, son fils, aurait donné à son château de Brabant le nom de Tyr ou Thyr, corrompu tant soit peu par la suite. Il serait devenu par là, dès l'an 1200, le chef de la famille de Thier.

Je ne voudrais pas affirmer que notre musicien descendît en droite ligne du compagnon d'armes de Godefroid de Bouillon, car il est douteux que les nombreuses branches des de Thier puissent toutes se réclamer d'une même origine, et aussi noble et antique que celle-là. De Thier est bien visiblement un nom de lieu. Mais plusieurs bourgs ou villages de la province de Liège portent encore cette appellation, sans l'expliquer d'ailleurs d'une aussi glorieuse façon que les seigneurs de Wayz en Brabant. Il se peut donc qu'Henry Du Mont — ou de Thier, comme on le voudra — n'ait point compté de chevaliers croisés parmi ses ascendants. D'autant que la plupart de ceux de ce nom que l'on trouve fixés à Liège, à partir de la fin du XVe siècle, occupent des situations plus modestes. Chirurgiens, greffiers des merciers, procureurs, religieux, hommes d'église, gens d'épée quelquefois, les Guillaume, les Art, les Jean, les Adam de Thier semblent avoir appartenu à cette forte bourgeoisie liégeoise, remuante et batailleuse, toujours prête à défendre les armes à la main ses droits et privilèges contre les entreprises des princes-évêques. Et précisément, entre toutes les périodes de l'histoire de la

1. Jean-Gilles Lefort, né dans la seconde moitié du XVIIe siècle et mort en 1718; héraut d'armes du pays de Liège, duché de Bouillon et comté de Loos, par octroi de Maximilien-Henri de Bavière, en 1682; nommé six ans plus tard héraut d'armes impérial du district du Bas-Rhin par l'empereur Léopold; a laissé plusieurs recueils considérables de documents généalogiques sur les familles nobles et bourgeoises du pays liégeois. Ces documents, d'une exactitude remarquable, sont encore aujourd'hui conservés à Liège, aux Archives de l'État.

cité, les premières années du XVII[e] siècle devaient être celles où ces vertus civiques et ces qualités guerrières allaient avoir le plus à s'exercer.

Les annales de Liège n'enregistrent aucun règne plus désastreux ni plus désolé par les luttes civiles et les calamités extérieures que celui de Ferdinand de Bavière, élu prince-évêque le 12 mars 1612, deux ans après la naissance de Du Mont. Singulière figure et vraiment peu apostolique que celle de ce prélat! Quatrième fils de Guillaume V, duc de Bavière et comte palatin du Rhin, mis en possession dès l'enfance des plus hautes dignités ecclésiastiques, d'abord grand prévôt de Cologne, de Strasbourg et de Berchtolsgaden, nommé en 1595, à dix-sept ans, coadjuteur de l'archevêque électeur de Cologne son oncle, ensuite coadjuteur du même à Liège en 1601, puis à Munster, à Hildesheim et à Paderborn, abbé de Stavelot en 1612, il se trouve la même année titulaire de cinq évêchés, et quand il meurt subitement en 1650, il n'a pas encore trouvé le temps de recevoir la prêtrise. Au milieu des épouvantables ruines entassées par la guerre de Trente ans qu'il vit commencer et finir, il demeure entièrement dévoué à la politique de la maison d'Autriche. Allemand, aristocrate de naissance et d'éducation, il n'a jamais essayé de garder quelques égards pour les antiques libertés d'un peuple qu'il ne voulait pas même connaître. C'est par correspondance qu'il gouverne, d'après les rapports de son conseil privé. Ses visites à Liège sont rares. Tandis que, allumées par des mesures maladroites et tyranniques, les luttes civiles, acharnées et sanglantes, redoublent de tous côtés entre ses partisans et les défenseurs des droits reconnus de la cité, lui ne s'occupe que de solliciter de l'empereur Mathias ou de Ferdinand II les rescrits impériaux qui lui semblent nécessaires pour légitimer les nouvelles usurpations qu'il médite encore.

Cependant les troupes espagnoles, allemandes ou hollandaises traversent sans cesse les campagnes, affamées et dévastées par les brigandages des gens de guerre. La misère devient affreuse. En 1624, le clergé doit faire au peuple des distributions de vivres, en engageant nobles et riches à suivre cet exemple. Dans ce pays ruiné, les habitants n'ont plus rien à espérer. Ils écoutent facilement les propositions des recruteurs qui viennent y lever des troupes; les armées de la Ligue catholique trouveront là leurs plus braves recrues. Les émissaires de Wallenstein le sillonnent : ils lèvent un jour pour son compte 6000 volontaires wallons et il faut même que les États leur payent une lourde contribution pour obtenir que ces mercenaires aillent prendre leurs quartiers au delà des frontières. En vain le chapitre de Saint-Lambert décrète des prières publiques, en 1629, pour détourner les calamités qui fondent sans relâche sur cette malheureuse population : la même année, les soldats de Tilly viennent hiverner dans les cantons de la Hesbaye et du Condroz, qu'ils mettent à feu et à sang.

Sans doute, en ces temps de malheurs, bien des habitants de la riche cité cherchèrent à échapper par l'exil au triste sort de leurs concitoyens. Les discordes civiles, les haines de parti durent aussi contribuer au même résultat. Est-ce l'une ou l'autre de ces causes qui déterminèrent la

famille de Henry Du Mont à quitter Liège pour aller se fixer à Maestricht, où le futur compositeur allait passer ses années de jeunesse ? C'est ce que nous ignorons [1]. Toujours est-il que cet établissement paraît avoir été à peu près définitif, puisque tout au moins Henry et Lambert son frère allaient y demeurer, celui-ci jusqu'à sa mort, le premier jusqu'à son départ pour la France. D'ailleurs ce n'était point une terre étrangère pour des Liégeois. « Maestricht est une ville assise sur le bord de la Meuse du costé du Brabant et dépend de la dite duché, dit le Prince d'Orange en ses *Mémoires* ;... elle a esté sous la puissance du Roy d'Espagne depuis que le Duc de Parme la prit par assaut sur les Estats généraux après un siège de neuf mois, a toujours esté régie par un magistrat mi-parti du duc de Brabant et de l'evesque de Liège qui s'eslit tous les ans par des deputez de la part de ces deux Princes [2]. » Dans cette possession *ab indiviso* des deux souverains, les habitants nés d'une mère brabançonne étaient réputés sujets du duc, tandis que les fils d'une Liégeoise relevaient du prince-évêque. Les De Thier ne s'expatriaient donc pas tout à fait en venant y habiter, mais ils pouvaient espérer y trouver un séjour plus paisible qu'en la ville épiscopale. Car si les campagnes du Limbourg avaient aussi passablement à souffrir du passage des armées, la ville, très forte, était du moins à l'abri : « La fortification y est à l'antique ; à sçavoir, un rempart fort large et fort eslevé revestu d'une belle muraille, un fossé fort profond et la plus part sec, en plusieurs lieux de cinquante pieds de profondeur [3]. » Des troupes espagnoles y tenaient garnison et depuis le sac de 1589 par les troupes d'Alexandre Farnèse, la cité n'avait plus connu les horreurs de la guerre étrangère ni civile.

C'est là que devait grandir le jeune Du Mont et qu'il s'allait former dans son art. En cette place « bien peuplée et de quantité de gens d'église, y aïant des couvents presque de tous les ordres », il pouvait trouver des maîtres, musiciens de médiocre renommée sans doute hors de leur

1. Nous ne savons point naturellement à quelle date placer ce changement de résidence, puisque rien ne nous est connu de précis sur les parents de notre musicien. Le nom du père de Henri I de Thier n'est pas cité dans l'acte plus haut mentionné. C'est dommage : car il se pourrait (conjecture qui serait assez séduisante) qu'il descendît d'un certain Adam de Thier, mort en 1568 de tragique façon. Cet Adam de Thier servait dans les troupes du prince d'Orange alors en lutte contre les forces du duc d'Albe. Comme l'armée passait non loin de Liège, il fut chargé par le prince de remettre une lettre au magistrat de Liège et séjourna à ce propos quelques jours dans sa famille fixée dans la ville. Plus tard dans sa retraite vers l'Allemagne, le prince d'Orange passa une seconde fois en vue de la place où Adam de Thier se risqua de nouveau. Découvert et inculpé d'espionnage, il fut arrêté, condamné à mort et pendu le 23 novembre 1568, encore qu'il alléguât pour sa défense que le seul désir de revoir sa famille, sa femme et ses enfants l'avait poussé dans la ville.

On ne donne point le nom de ces enfants. Si le père de Du Mont en eût été un, on comprendrait que le souvenir de ce fâcheux événement ait pu influer plus tard sur ses opinions et sa conduite.

Mais tout cela demeure bien hypothétique encore.

2. *Mémoires de Frédéric Henri de Nassau, prince d'Orange...* Amsterdam (1733), p. 138.

3. *Ibid.*

résidence, mais de talent réel pourtant et d'un mérite assez grand pour avoir su développer merveilleusement ses dispositions. Enfant de chœur de la collégiale de Notre-Dame [1], ainsi que son frère Lambert, il est resté près de dix-sept ans au service de cette église, soit comme chanteur de la maîtrise, soit en qualité d'organiste. C'est le 14 juin 1621 que son père Henry de Thier s'engage pour lui, en fournissant caution à l'œuvre sous des conditions qui ne nous ont pas été conservées. Les actes du chapitre en font foi : « Eodem die... Henricus de Thier, parens alterius choraulis noviter assumpti Henrici, cavit similiter pro eodem, sub obligatione [2]... »

Quant à son frère Lambert, un peu plus jeune sans doute, il dut être admis presque en même temps ; mais on ne trouve son nom que deux ans plus tard, le 13 juin 1623, avec celui de son aîné, dans l'état de la répartition des émoluments des enfants. « Domini annuerunt duobus fratribus choraulibus Henrico et Lamberto de Thier, seniori, octodecim et juniori, duodecim vasa loco stipendii pro anno futuro. »

D'après un second état un peu postérieur, il y avait alors à la maîtrise huit jeunes chanteurs qui recevaient tous un traitement en nature : un certain nombre de boisseaux de blé (*vasa*), qui dans la pratique se convertissaient probablement en argent. Nous ignorons d'ailleurs ce que représentaient exactement les mesures employées et ce qu'elles pouvaient valoir en numéraire [3] ; tout comme les conditions d'existence des enfants dans cette psallette, laquelle ne semble pas avoir été organisée de la même sorte que celles des églises de France. Sans doute le revenu d'une ou de plusieurs prébendes du chapitre était-il affecté à leur entretien, ce revenu étant partagé d'après des proportions qui variaient avec le mérite des bénéficiaires.

Henry et Lambert paraissent avoir été d'excellents sujets. Chaque année le chapitre leur marque sa satisfaction en leur allouant un *stipendium* plus fort. Pour 1626, Henry obtient un *modius*, ce qui semble le maximum, et quelque temps plus tard, son frère, qui ne touchait jusqu'alors que trois *maldera*, est semblablement augmenté : «... Domini auxerunt sallarium sive stipendium duorum fratrum Henrici et Lamberti a Monte uno maldero, sic ut uterque habebit unum modium siliginis [4]. »

Le nom de Du Mont a pris cette fois la place de celui de Thier et nous l'aurions pu déjà rencontrer dans les mêmes actes du chapitre dès l'année 1624. Mais tous les deux devaient être également en usage. C'est ainsi qu'au mois d'août 1626 un chanoine, Messire Anthoine Gracht, annon-

1. C'est par erreur que M. Terry (*loc. cit.*) prétend qu'il fut enfant de chœur à Saint-Servais. Les registres, encore très complets, de cette collégiale ne renferment rien à son sujet, tandis qu'il est mentionné maintes fois dans ceux de Notre-Dame.

2. *Acta Capituli ecclesiæ collegialis Beatæ Virginis Traiecti ad Mosam 1615-1629.* (Archives de l'Etat dans la province de Limbourg.)

3. Six *vasa* équivalent à un *malderum*, quatre *maldera* font un *modius*.

4. « Vigesima tertia mensis junii 1626, durante Capitulo generali in vigilia S[ti] Ioannis Baptistæ... » *Acta Capituli ecclesiæ collegialis Beatæ Mariæ Virginis Traiecti ad Mosam 1615-1629.*

çant à l'assemblée qu'il y a dans sa juridiction une prébende mineure vacante, sous le titre de Saint-Nicolas, laquelle est de celles réservées aux musiciens de l'église, présente à leurs suffrages pour la remplir « Henri de Thier autrement dit Du Mont », qu'il assure être habile et capable [1].

D'après la date assignée à sa naissance, laquelle doit être exacte ou peu s'en faut, Du Mont aurait donc été âgé de seize à dix-sept ans lorsque, mis en possession de cette prébende, il devenait clerc minoré de Notre-Dame. On jugeait probablement son éducation musicale à peu près achevée : aussi aimerions-nous à connaître autrement que par leurs noms ceux qui avaient été ses maîtres. Il paraît qu'un certain Joannes Sancinus était maître de musique lors de l'arrivée du jeune de Thier à la maîtrise. Il démissionnait le 1er août 1624 et se trouvait remplacé par Nicolas Haccart, sur qui nous ne sommes pas mieux renseignés [2]. On cite bien plus tard un musicien célèbre dans les Pays-Bas, Charles Hacquart, compositeur et virtuose sur la viole, qui vécut à Amsterdam et à la Haye et que certains font naître à Huy, vers 1640. Huy n'est pas bien loin de Maestricht : il se pourrait donc que Nicolas Haccart ait été le père ou du moins le parent du « grand maistre de musique » dont C. Huygens faisait l'éloge dans une lettre au prince Maurice du 2 octobre 1679 [3]. Supposons en ce cas que le *succentor* de Maestricht excellât,

1. (*Ibid.*) « Decima nona mensis augusti 1626 in Capitulo ordinario specialiter indicto. — [*Præbenda minor.*] — Dominus Anthonius Gracht uti turnarius, asserens in suo turno vacasse et vacare præbendam minorem Sanctæ Annæ, sub titulo Sancti Nicolai, per liberam repositionem Ioannis Mares, ultimi eiusdem possessoris, præsentavit ad eamdem præbendam, quæ musicalis existit tanquam habilem et idoneum Henricum de Thier sive a Monte, petens eumdem ad eamdem præbendam admitti et institui, juribus juramento et jure cuiuslibet salvis. »

En 1627, Lambert est encore appelé Lambert de Thier dans un état: *Sallarium choraulium* : « Lunæ decima quarta junii 1627... — Domini ordinarunt sallaria choraulium pro futuro anno : Lambertus de Thier, *XXIIII vasa ;* Arnoldus de Ginck, *XVIII v.* ; Paius de Waer, *X v.*; Andreas Caris, *X v.* ; Aegidius Pamel, *X v.* ; Ghisbertus Pamel, *X v.* ; Nicolaus Albert, *X v.* ; Jacob Randaxhe, *XXIIII v.* » (*Ibid.*)

2. Du Mont put profiter également des conseils de musiciens appartenant à d'autres églises, à Saint-Servais par exemple; mais nous ne les connaissons pas davantage. Le maître de musique de Saint-Servais était en ce temps un certain Jean Cousin *aliàs* Pirotz, qui vers 1621 remplaçait Antoine Wynantz mort l'année précédente. Ce Cousin devait être fort jeune alors, si c'est lui du moins le Jean Renier Cousin, chapelain et maître de musique, qui prête serment en 1676 devant le chapitre de Saint-Servais par procuration de Du Mont, admis comme chanoine et absent de la ville. Nous ne savons rien de cet artiste, non plus que des organistes de Saint-Servais : Robert Kerckhoven, nommé le 23 octobre 1621, et Guillaume Maresse, qui lui succède vers 1628.

3. ... « J'allois oublier la promesse que j'ay esté pressé de faire au Sr Hacquart, qui est ce grand maistre de musique duquel Vostre Altesse se souviendra d'avoir entendu un jour le beau concert dans sa sale. Il y a quelques mois qu'il est venu hors d'Amsterdam planter sa famille à la Haye, où souhaittant de pouvoir entretenir les amateurs du beau monde de ses compositions qui sont excellentes et se trouvant pour cela trop logé à l'estroit, la question est, si V. A. pourroit agreer qu'un jour de la sepmaine il pust faire cest exercice dans sa dite sale où je pense que sont encore les orgues, mais qui par faute d'usage doibvent deperir. Il se chargeroit de les remettre en estat... » (*Correspondance et Œuvres musicales de Constantyn Huygens.*)

lui aussi, sur la viole, et que ce soit à lui que Du Mont ait été redevable de son talent sur cet instrument. Mais ce sont là des hypothèses, et rien de plus.

Pour ne plus compter sur les registres de la maîtrise, le jeune prébendé n'en tenait pas moins sa place au chœur, soit qu'il y fît toujours sa partie comme chanteur, soit qu'il y touchât l'orgue. Cet instrument jouait dans les églises de la ville un rôle bien plus important que dans nos cathédrales françaises du même temps ; car outre les pièces qu'il exécutait en solo, alternant avec les voix, l'organiste avait encore journellement à accompagner les chanteurs dans les motets à basse continue, lesquels, dans toute l'Allemagne et les Pays-Bas, avaient déjà, comme en Italie, presque entièrement remplacé les œuvres polyphoniques du siècle précédent. Aussi toutes les églises d'une certaine importance possédaient-elles plusieurs orgues et plusieurs organistes. A Notre-Dame, il y avait à l'usage des chanoines une régale dans le chœur, plus un orgue, aussi dans le chœur, et un autre au jubé [1]. Sans avoir pour cela immédiatement remplacé Henry Pamel, l'organiste alors en fonctions, il est assez probable que Du Mont ait eu maintes fois à jouer l'un ou l'autre de ces instruments.

Quoi qu'il en soit, on voit paraître son nom avec la qualité d'organiste dans un acte capitulaire du 30 janvier 1630, par lequel le Chapitre lui accorde un congé jusqu'à la fête de l'Annonciation de la Vierge, « *ut interea addiscat arcana organorum* », dit le texte. Les bons chanoines de Maestricht n'avaient pas la vanité de croire qu'ils possédassent les artistes les plus accomplis, et ils confessaient volontiers qu'il y en avait hors de chez eux de plus capables. Pour faciliter au jeune artiste ce voyage d'études, ils stipulèrent qu'il jouirait pendant ce temps de son salaire accoutumé et de tous les avantages de sa place : on lui octroyait en plus pour ses frais de route un léger subside, « duos pattacones ex registro hospitalium », c'est-à-dire à peu près huit francs de notre monnaie [2].

Même en tenant compte de la valeur de l'argent à cette époque, cette modeste allocation ne permettait pas d'entreprendre un bien lointain voyage, d'autant plus que deux mois de congé n'eussent plus alors suffi. Où aller d'ailleurs? Les routes de terre étaient rien moins que sûres ; pour gagner Aix-la-Chapelle ou Cologne, on risquait à chaque pas de rencontrer quelque parti de soldats en maraude auxquels l'équipage d'un petit abbé n'eût pas inspiré grand respect. Le seul chemin librement ouvert, c'était la Meuse qu'il était facile de remonter jusqu'à Liège ou à Namur.

1. Le 18 septembre 1636, le chapitre fait venir de Liège un facteur « pro reparatione organi et positivi », et le 6 mai suivant on ordonnance le paiement des dépenses faites par lui durant son séjour, « tempore quo organum et regale reparavit. » — *Acta Capituli ecclesiæ collegialis Beatæ Mariæ Virginis Traiecti ad Mosam 1630-1646.* (Archives de l'État dans le Limbourg.)

2. « Trigesima mensis ianuarij 1630 in capitulo ordinario. — [*Organista*]. — Domini annuerunt Henrico a Monte absentiam usque ad festum Annuntiationis Beatæ Mariæ Virginis ut interea addiscat arcana organorum, et gaudebit interea suo consueto sallario et omnibus præsentiis insuper duos pattacones ex registro hospitalium pro viatico. » (*Ibid.*)

Pour un jeune musicien avide de s'instruire et qui n'avait pas encore quitté son église, la capitale des princes-évêques offrait d'ailleurs des ressources précieuses. Bon nombre d'hommes habiles et de savants compositeurs y vivaient alors. Léonard de Hodimont, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Lambert ; Lambert Coelen, Henri de Remouchamps, musiciens au service de la même église ; Jean Dromal, maître de musique de la collégiale de Sainte-Croix ; Gilles Heyne, intendant de la musique de Ferdinand de Bavière : tous artistes dont la renommée, pour n'avoir guère franchi les frontières des Pays-Bas, n'en était pas moins grande dans le pays. Claude Joly, qui traversait Liège quelques années plus tard à la suite du duc de Longueville, n'apprécia pas beaucoup, à vrai dire, la musique qu'on lui fit entendre : guère mieux que la cuisine qu'on lui servit. Pendant le souper offert par la ville au duc et à la duchesse, souper, observe-t-il, composé « de quantité de belles et bonnes viandes et de confitures dorées, mais le tout si mal assaisoné à nostre goust qu'on n'en pouvoit manger », il y eut grande musique de voix et d'instruments, « dont l'une avoit bon besoin de l'autre, car les voix ne valoient pas grand chose ; mais enfin ils firent tout ce qu'ils purent pour tesmoigner leur joie et bonne volonté [1]... » Boutade de voyageur peu indulgent, et dont ni l'estomac ni les oreilles n'ont de complaisance pour les habitudes étrangères. Il ne faudrait pas prendre cela à la lettre, sachant surtout combien le Français de ce temps est peu enclin à admettre une musique qui diffère tant soit peu de la sienne.

C'était surtout pour perfectionner le talent d'organiste qu'il possédait déjà que Du Mont quittait sa résidence : il fallait donc qu'on sût pouvoir trouver à Liège le maître qui lui dévoilerait les « arcanes » de son instrument. Nous connaissons bien les noms — assez obscurs — de plusieurs organistes liégeois de ce temps. Un seul, qui fut aussi un compositeur remarquable, doit retenir notre attention, tant à cause des éloges que Brossard lui décerne dans les notes de son *Catalogue*, que parce qu'il le rapproche lui-même de Du Mont et qu'il signale la ressemblance du style des deux maîtres. Il s'agit de Lambert Pietkin, par la suite chanoine de Saint-Materne et maître de musique de Saint-Lambert, duquel Brossard possédait l'œuvre troisième : *Sacris concentus, 2, 3, 4, 5, 7, 8 tum vocum tum instrumentorum... Leodici Eburonum, ex officina typographica Henrici Streel, 1668.* « Voicy encore, écrit le docte chanoine, un de ces personnages qu'on ne peut trop loüer. Tout ce qu'on peut demander et souhaitter pour de la bonne et solide musique se trouve dans cet œuvre troisième, ce qui me fait beaucoup regretter de n'avoir que celuy-là et de ne pas sçavoir d'autres circonstances de la vie de cet illustre autheur... Il étoit contemporain et compatriote d'un autre

1. Joly. *Voyage ou description de toutes les villes de Munster en Westphalie, Hollande, Osnabruch, Cologne et autres lieux des Pays-Bas...* — Joly revient plus loin sur la mauvaise impression qu'il avait éprouvée à Liège, quand il dit que les chanoines de Saint-Servais, à Maestricht, firent chanter en l'honneur des voyageurs «... une grande messe en musique avec voix et instruments qui me sembloit meilleure que celle de Liège quoyqu'elle ne fût pas trop bonne... »

illustre : je veux dire de M. Du Mont... Je n'oserois asseurer que ce M. Pietkin ait esté le maistre de M. Du Mont ; mais leur stille est si semblable que du moins on peut croire qu'ils ont, pour ainsi dire, succé le même lait et travaillé sous le même maistre. »

Brossard avait sans doute raison de ne pas se montrer trop affirmatif. Plus jeune que Du Mont de deux ans (il est né en 1612 à ce qu'on croit), Pietkin, en janvier 1630, n'était encore qu'un simple chanteur du chœur, *choraulis ;* et ce n'est que quatre mois plus tard qu'il sollicitait humblement du chapitre un modeste salaire en considération de ce qu'il touchait l'orgue placé dans la partie gauche de l'église (c'était le moins important) à la place de Henri de Remouchamps [1]. Il est vrai que sa situation va s'améliorer rapidement. En 1632, il demande la succession de Laurent de Lexhy, premier organiste de Saint-Lambert et, examen fait de ses capacités, le chapitre le choisit de préférence à un autre concurrent qui doit se contenter du petit orgue que Pietkin tenait précédemment [2]. Enfin, le 6 octobre de l'année suivante, un des bénéfices simples de l'église lui est conféré [3]. Mais le jeune organiste, élevé depuis son âge le plus tendre en cette maîtrise de Saint-Lambert, où s'est passée sa vie tout entière, n'avait certainement pas connu d'autres maîtres que les musiciens attachés au service du chapitre. Ce Laurent de Lexhy, qu'il remplaçait à l'orgue principal après avoir touché le second orgue du chœur à ses côtés, devait avoir formé son talent : Du Mont l'a dû certainement connaître aussi.

Une telle conjecture est encore beaucoup plus probable pour ce qui concerne Léonard de Hodimont, maître de musique de la cathédrale au moins depuis 1625, puisqu'il prend ce titre au frontispice de ses *Villanelli a tre voci*. Pietkin, enfant de chœur de Saint-Lambert, fut certainement son élève, et Du Mont dut pareillement, dans une large mesure, profiter de ses conseils et de ses exemples. Du moins peut-on relever chez Léonard de Hodimont, dont quelques ouvrages subsistent, assez de concordances, au moins de pure forme, avec les procédés de Du Mont pour avancer avec grande vraisemblance que

1. « Ad supplicem libellum Lamberti Pietkin choraulis, petentis sibi salarium unius imperialis, quod dabatur Henrico de Remouchamps, concedi, ratione pulsationis organorum sinistri lateris, Domini mei ipsius petitioni annuerunt. — 10 apr. 1630. » (Archives de l'Etat, à Liège. *Registres aux conclusions capitulaires du chapitre Saint-Lambert*, t. CXXXVI, f° 198.)

2. « Ad libellos supplices Nicolai Jeneff et Lamberti Pietkin pro obtinendo salario quod solebat percipere Laurentius Lexhy, pridem organista huius ecclesiæ, examinet Dominus cantor qualitates supplicantium et capitulo referat. — 31 apr. 1632. » (*Ibid.*, t. CXXXVIII, f° 125.)

« Dominus cantor retulit se adhibitis magistris cantus examinasse qualitates Lamberti Pietkin et Nicolai Jeneff, supplicantium pro salario quod percipere solebat Laurentius Lexhy pridem organista huius ecclesiæ et indicatum fuisse Lambertum Pietkin magis idoneum, ipsumque Lambertum ad pulsanda in choro organa dextri lateris cum assignatione salarij quod percipiebat dictus Lexhy, dictum vero Nicholaum pro pulsandis organis sinistri lateris cum salario quod habebat præfatus Pietkin assumi posse : quod Dominis meis placuit. — 7 maij 1632. » (*Ibid.*, t. CXXXVIII, f° 128.)

3. *Ibid.*, t. CXXXIX.

c'est à l'influence de ce maître que sont dues les ressemblances relevées par Brossard entre Pietkin et le musicien devenu français par adoption. Son observation, de toute façon, est fort intéressante; il faut en faire d'autant plus de cas que, presque contemporain de ces deux compositeurs, il a dû, beaucoup mieux que nous ne le saurions faire, remarquer certains détails, certaines nuances délicates qui nous échappent à coup sûr aujourd'hui.

Au reste, il n'y aurait pas lieu de s'étonner si Du Mont avait fortement ressenti l'influence d'un maître liégeois. Vis-à-vis de Maestricht, Liège jouait le rôle d'une véritable métropole, et la distance entre les deux villes n'était pas telle que, quels que pussent être les événements, les rapports ne fussent toujours assez fréquents. Sans quitter sa résidence, Du Mont aurait pu acquérir une parfaite connaissance des œuvres les plus remarquables des compositeurs de cette école, lesquelles tenaient sûrement une place d'honneur au répertoire des maîtrises de Maestricht. Mais si l'on admet qu'il n'a guère pu, ailleurs qu'à Liège, passer ses congés, il devient certain qu'il y a fait d'assez nombreux séjours. Car le chapitre de Notre-Dame, probablement soucieux de donner à un sujet d'élite qu'il espérait s'attacher pour toujours, les moyens de parfaire son éducation musicale, semble lui avoir fort libéralement octroyé toutes les dispenses qu'il sollicitait.

Une circonstance heureuse facilitait ces voyages. Les discordes civiles, qui depuis si longtemps ensanglantaient la capitale de la principauté, s'étaient heureusement apaisées : depuis 1631, à la suite d'une transaction intervenue entre l'évêque et ses sujets, les émeutes avaient pris fin et le calme régnait dans la ville.

Malgré cette heureuse accalmie, les temps n'en restent pas moins misérables. Si les bourgeois de Liège goûtent une tranquillité relative, les campagnes ont plus que jamais à souffrir du passage des troupes espagnoles qui vont sur les bords du Rhin tenter de s'opposer à la marche triomphante de Gustave-Adolphe, lequel vient d'anéantir, à Leipzig, les forces de l'Empereur. Les villages sont épuisés par les prestations de toute nature qu'on leur impose. Dans le territoire de Maestricht que menace le prince d'Orange, Frédéric-Henri, les opulents domaines des églises, occupés par les soldats qui vivent aux dépens des habitants qu'ils sont censés défendre, se trouvent dans un état lamentable. C'est à grand'peine que le chapitre de Saint-Servais obtient, en 1631, un ordre du roi d'Espagne pour défendre de cantonner les gens de guerre sur ses propriétés. L'année suivante, Frédéric-Henri vient mettre le siège devant la ville. Partie de Nimègue, l'armée hollandaise investit Maestricht le 10 juin, et malgré la résistance des trois mille hommes de la garnison, malgré l'arrivée d'une armée de secours sous les ordres de Pappenheim, général de l'Empereur, la place, qui ouvre ses portes au vainqueur le 22 août, se voit définitivement affranchie de la domination espagnole.

La situation politique de la ville n'est pas sensiblement modifiée d'ailleurs par cette conquête. Les États généraux de Hollande vont se substituer désormais au roi d'Espagne, et les échevins brabançons, au

nom de ces nouveaux suzerains, continueront de concert avec les échevins liégeois à administrer les affaires publiques. Mais les fortunes des particuliers, des églises et des chapitres se trouvent dès lors cruellement atteintes par les maux inséparables de la guerre. Le 3 septembre 1632, le chapitre de Notre-Dame se réunit extraordinairement au domicile du doyen, et décide, vu la misère qui s'annonce pour l'année suivante, de diminuer ses dépenses. Les émoluments des chantres et des officiers de l'église subissent une réduction. L'organiste, avec son frère Lambert, touchera seulement 6 florins par mois, et encore à la condition que tous les deux fassent en outre leur partie dans le chœur [1].

Un mois après cette réforme intérieure, nous voyons Du Mont remplacé dans sa charge, soit qu'une absence ou quelque maladie l'ait obligé momentanément à la retraite, soit qu'il ait été promu à une autre fonction. Le 19 octobre 1632, on choisit un certain Joannes Silvius comme organiste « à la place de Henri de Thier » (c'est la dernière fois que ce nom lui est attribué) ; et les chanoines profitent de l'occasion pour n'accorder au nouveau titulaire que quatre florins par mois. Ce Silvius ne fait que passer. Le 1er décembre, c'est Lambert Du Mont, « Lambertus a Monte », qui lui succède et qui prend la place que son frère avait occupée antérieurement [2].

Henri, cependant, n'en restait pas moins toujours au service de l'église : peut-être en qualité de maître de musique. En effet, au commencement de l'année suivante, on le voit solliciter un congé qu'il obtient. Avait-il fait précédemment acte d'indépendance en prolongeant son absence plus que de raison ? Toujours est-il qu'en lui donnant la liberté jusqu'à la fête de la Saint-Jean, on a bien soin de stipuler que ce temps écoulé il reviendra se mettre à la disposition des chanoines [3].

Le chapitre n'avait pas tout à fait tort en cherchant à prendre ses sûretés à l'encontre d'un jeune musicien qu'il sentait probablement se détacher de lui. Contrairement à la tradition de toutes les églises de cette région, où les musiciens des maîtrises étaient tous réellement engagés dans les ordres, Henry du Mont, simple prébendé, n'apparaissait nullement disposé à entrer plus avant dans la hiérarchie ecclésiastique. Au contraire de son frère Lambert qui reçut la prêtrise, il a toujours vécu dans le siècle ; car le fait d'être titulaire d'une prébende, d'un canonicat, même d'une abbaye importante, ainsi qu'il le fut plus tard, n'entraînait

1. « Tertia mensis septembris 1632 in capitulo extraordinario specialiter in ædibus Rdi Domini Decani convocato. — ... Rdus Dominus Decanus totumque capitulum, videntes miseriam huius anni futuri, ordinarunt salaria sequentia pro cantoribus et officiatis pro hoc saltem anno vel usque ad novam ordinationem... Organisto cum fratre suo Lamberto ita tamen ut cantent cum ceteris... 6. » (Archives de l'Etat dans le Limbourg. *Acta Capituli ecclesiæ collegialis Beatæ Mariæ Virginis... 1630-1646.*)

Le florin de Brabant valait environ 1 fr. 81 de notre monnaie.

2. *Ibid.*

3. « Tertia mensis februarij 1633 in capitulo ordinario. — ... Domini annuerunt Henrico a Monte absentiam usque ad festum Sancti Ioannis proximum, salvo quod expirato tempore veniet ad servitium Dominorum. » (*Ibid.*)

nullement l'obligation de vivre en dehors du monde. Sans avoir de renseignements sur ses séjours à Liège, j'imagine qu'il ne s'y bornait pas à fréquenter les maîtrises, ni au commerce exclusif des musiciens religieux. Il ne devait point se tenir à l'écart de cercles plus mondains. Personne d'ailleurs, même d'église, ne se piquait de vivre étroitement confiné dans le sévère contrepoint des messes et des motets. A l'exemple du fantasque Dassoucy, quand il se trouve amené à Turin par les hasards d'une existence picaresque, il n'est si mince joueur de luth, si petit compositeur de brunettes et de chansons qui, sans se croire pour cela « un Orlande de Lassus », n'écrive à l'occasion, pour la messe d'un grand seigneur, quelque « très longue et très dévote musique » [1]. En revanche, sans souci des trouble-fête qui s'en vont disant que l'art n'est pas « un exercice qu'il faille profaner pour entretenir les agreemens d'une débauche de table ou pour plaire à des objets de péché dont la flatterie fait de fausses divinitez sensibles [2] », chanoines et maîtres de chapelle se font honneur de leurs bouquets à Chloris ou de leurs gais refrains à boire :

> Conservez, belle Iris, mon cœur et vostre empire.
> Sçachez que le mespris rebute qui soupire...

C'est Thomas Gobert, maître de la chapelle du Roi et chanoine de la Sainte-Chapelle, qui chante sur ce ton : il ne croira pas manquer à la dignité de son habit en écrivant cette galante mélodie, par manière de souvenir, sur le carnet de voyage du jeune Huygens [3].

L'esprit du siècle n'est guère tourné à la dévotion d'ailleurs. Pendant les guerres de religion, au cours de ces campagnes qui chaque année recommencent, à force de vivre dans le désordre des camps, au milieu de ces mercenaires sans foi ni loi qui composent les armées d'alors, la plupart des gens de qualité ont perdu, avec beaucoup de scrupules, toute espèce de ferveur religieuse. Là où protestants et catholiques sont aux prises, ils voient les abjurations politiques et intéressées, les capitulations de conscience se multiplier autour d'eux : si bien qu'ils en sont arrivés à ne plus croire à grand'chose. Et ceux qui ne se piquent point d'être libertins ni esprits forts, ceux-là même pratiquent une facilité de mœurs que ne scandaliseront guère les pires écarts de conduite, à plus forte raison de simples incorrections de tenue, bien innocentes en somme. Un petit abbé comme l'était Du Mont pouvait bien descendre de son orgue et s'inspirer d'une muse profane ; nul n'y trouverait à redire, et de tels ouvrages, s'ils sont bons, feront plus pour sa gloire que les compositions les plus savantes et les mieux suivies. Aussi un certain

1. *Les avantures d'Italie de Monsieur d'Assoucy*. Paris, 1677. (Chap. x.)
2. Jacques de Gouy : *Airs à quatre parties sur la paraphrase des Pseaumes de Messire Antoine Godeau*, 1650. (Préface.)
3. *Œuvres de Christian Huygens, publiées par la Société Hollandaise des Sciences*, I. (Lettres du 29 octobre 1655, nos 243 et 244.)

nombre des pièces qu'il aura faites en ce genre lui paraîtront plus tard dignes d'être livrées à l'impression. Je veux parler de ces chansons à plusieurs voix qui font partie des *Meslanges* de 1657. Nous aurons à y revenir : disons dès à présent que, très certainement, ces morceaux étaient écrits depuis longtemps lors de leur publication, et qu'il ne serait pas impossible qu'il y en eût dans le nombre qui remontassent à la jeunesse de l'auteur. Et quoiqu'il se flatte dans la préface d'avoir « expressement choisy des paroles où il n'y a point d'équivoques ni rien qui puisse choquer les oreilles les plus chastes », et que rien n'empêche de les chanter « en toutes sortes de compagnies honnestes et religieuses », ces petits poèmes galants ou bachiques ne s'accordent pas fort bien avec l'idée traditionnelle que nous nous formions du compositeur, au travers des récits d'historiens fantaisistes.

Puisqu'en pleine maturité, Du Mont ne reniait aucunement des compositions qu'il eût pu juger frivoles, il faut bien en conclure qu'elles avaient dû avoir beaucoup d'attraits pour lui au temps de sa prime jeunesse. Chansons en parties, airs de cour, pièces de viole ou de clavecin (car il excellait sur les deux instruments), c'était là le bagage d'un musicien à la mode, et plus qu'il n'en fallait pour s'assurer dans les salons des succès flatteurs. Est-il téméraire de croire que le jeune organiste de Notre-Dame a dû penser plus d'une fois que ses talents lui permettraient de faire partout bonne figure, et qu'il pourrait se produire avantageusement sur un plus vaste théâtre que les deux villes entre quoi s'était jusqu'alors partagée son activité ?

Et comme pour donner corps à ces visées ambitieuses, voici qu'il entend parler partout autour de lui de la France, de la cour, de cette ville de Paris vers qui convergeaient déjà les espérances des artistes. Au cœur de l'antique cité, il existe un parti nombreux nourrissant pour notre pays des sympathies ardentes. On croyait trouver dans la France la protectrice désintéressée des libertés que menace l'absolutisme épiscopal ; Richelieu avait tout fait pour entretenir ces tendances qui pouvaient servir sa politique. Un de ses émissaires, Louis de Ficquelmont, abbé de Mouzon, était fixé depuis longtemps à Liège : intimement lié avec les chefs du parti populaire, il y a même obtenu le droit de bourgeoisie et, d'après les instructions du tout-puissant cardinal, il ne néglige rien pour convaincre les États des bonnes dispositions du roi de France à leur égard. Déclarations confirmées implicitement par Louis XIII lorsqu'il accueille favorablement, en 1632, les ambassadeurs qui viennent à Pont-à-Mousson solliciter son appui.

Trois ans plus tard, en 1635, la France déclarait la guerre à l'Empereur et au roi d'Espagne. Une armée française descendait la vallée de la Meuse pour aller se joindre aux Hollandais. C'est à partir de cette date un va-et-vient perpétuel de nos compatriotes par la ville du prince-évêque : courriers porteurs de messages, officiers regagnant leur corps ou escortant les convois, capitaines-recruteurs pour le compte du roi de France, marchands et trafiquants de toute sorte traversent incessamment la ville ou y font quelque séjour.

Plus d'un, parmi ceux d'un certain rang, qu'accueillait la société

liégeoise, y dut entendre parler du jeune maître, écouter ses œuvres et l'entretenir à son tour des merveilles de Paris et de la cour. Le biographe de Du Mont, M. Terry, dit que ce fut un colonel français qui, charmé de quelques pièces de sa composition, l'avait décidé à le suivre à Paris. C'est très vraisemblable. Plus d'une fois le jeune homme, à bord de la barque qui lentement remontait le cours du fleuve pour le ramener à sa chapelle de Maestricht, avait dû se prendre à songer aux brillantes perspectives qu'on faisait luire à ses yeux ; tandis qu'au cours des longues heures du voyage, la vue des campagnes désolées par la guerre et le pillage, de ces pays, jadis riches, et maintenant pour longtemps appauvris, ramenait sa pensée à l'avenir obscur et médiocre que lui pouvait réserver sa patrie. Son parti pris, il attendit impatiemment la première occasion, sans qu'il paraisse avoir averti le chapitre de ses intentions de départ. Peut-être craignait-il qu'on n'y mît obstacle ou redoutait-il les objections de sa famille, que le caractère aventureux d'une telle fugue eût justement inquiétée.

Il n'eut pas à patienter longtemps. Ce fut vraisemblablement au cours d'un de ses congés qu'il se décida brusquement. Un beau jour de 1638, on l'attendit vainement à Notre-Dame. Les chanoines le citent à comparaître une première fois et renouvellent leurs objurgations sans plus de succès. En vain le menace-t-on de la privation de sa prébende[1] : le clerc émancipé, déjà loin, en avait fait le sacrifice d'un cœur léger. Il garda le silence : s'il connut les décisions prises, rien, dans les Actes capitulaires, ne marque qu'il se soit soucié d'excuser ou d'expliquer sa conduite.

1. « Undecima mensis augusti 1638 in Capitulo ordinario. — ... Domini mandarunt citandum pro secunda vice Henricum a Monte, minorem præbendatum, ut compareat ad residentiam iuxta priorem citationem sub pœna privationis. » (Archives de l'Etat dans le Limbourg. *Acta Capituli ecclesiæ collegialis Beatæ Mariæ Virginis... 1630-1646.*)





II

A L'ORGUE DE SAINT-PAUL

On avait coutume jusqu'ici de fixer à l'arrivée de Du Mont en France une date de beaucoup antérieure à celle que permettent de lui assigner les documents authentiques que je viens de citer. Titon du Tillet disait sans préciser qu'il était venu « assez jeune à Paris, où il fit connaître son beau génie et ses heureux talens pour la musique, qu'il ne fit que perfectionner dans une ville comme Paris où plusieurs musiciens travailloient à l'envi à se distinguer dans leur art. » Fétis, toujours prompt à donner des détails précis sur ce qu'il ignore, interprète à sa façon cette simple phrase. « Etonnés de ses progrès, écrit-il, ses parents l'envoyèrent à Paris... » Et voici le musicien de Maestricht transformé en jeune étudiant venant achever ses études, ébauchées seulement dans sa ville natale[1]. L'exactitude chronologique n'est pourtant pas indifférente ici. Si l'on veut comprendre l'importance du rôle de Du Mont dans l'histoire de la musique française, il faut se persuader qu'à sa venue il n'est plus un écolier et qu'il n'a chez nous rien à apprendre. Son éducation est faite; il est en pleine possession des ressources de son art, son originalité est arrêtée, du moins dans les grandes lignes; car son succès rapide s'explique en grande partie par ce qu'il apportait de nouveau pour nos habitudes et notre goût.

C'est donc seulement à la fin de l'année 1638 (au plus tôt) qu'il a fait son entrée à Paris. Il avait vingt-huit ans alors, et en ce temps où les jeunes gens de famille ont fini à quinze ans leurs études, où on les voit sitôt après commander un régiment, plaider au Parlement ou suivre des négociations diplomatiques, c'était la pleine maturité. Deux ans ne sont pas encore écoulés que voici Du Mont titulaire de l'orgue de l'église Saint-Paul, une des paroisses les plus importantes de la ville, dont le territoire embrassait le quartier le plus riche et le plus recherché du grand monde[2]. A quoi, pendant ces deux années, le fugitif de Maestricht

1. M. Terry a suivi à tort Fétis sur ce point : il place vers 1630 la venue de Du Mont à Paris, tout en présentant son développement musical comme entièrement achevé déjà. Il semble cependant qu'il lui eût été plus facile qu'à tout autre de se renseigner sur le séjour du musicien à Maestricht. Il ne se serait pas alors étonné des lacunes de la tradition, ni de ce que, pour cette période (1630-1639), « biographes et mémoires du temps gardent sur sa vie un silence complet. » On en comprend facilement la raison.

2. On donne communément la date de 1639 pour celle de l'entrée de Du Mont à Saint-Paul. En effet, son épitaphe dans l'église dit bien qu'à son décès, le 8 mai 1684,

avait-il employé son temps? Il faudrait, pour le dire au juste, connaître le détail des conditions où s'était effectué son départ. Car il n'est point impossible qu'il ait quitté son pays attaché à la maison de quelque personnage de marque, tout au moins ouvertement patronné par ceux qui l'avaient décidé à les suivre. Sinon, il faut supposer qu'il avait su promptement se faire de brillantes relations et se faire entendre, avec un singulier succès, dans les réunions musicales où sa virtuosité, attestée par les contemporains, lui donnait un accès facile.

Quoi qu'il en soit de ces deux hypothèses, qui d'ailleurs se concilient aisément, le souvenir de la situation qu'il avait occupée à Notre-Dame de Maestricht ne lui fut pas non plus inutile. On n'eût certes pas confié à un débutant sans autorité les orgues d'une église considérable, et il ne semble pas, au reste, que son admission ait été le résultat d'un concours, ce qui ne devint la règle que plus tard.

Les registres qui subsistent de l'église Saint-Paul ne remontent pas à cette date, et je n'ai trouvé aucune trace du contrat d'engagement de Du Mont, ni aucune mention de l'artiste qu'il remplaçait. Cinq ans avant sa venue, en 1635, l'église avait perdu un organiste qui l'avait servie pendant vingt-cinq ans, en laissant un assez bon souvenir dans l'esprit des paroissiens et des marguilliers pour que ceux-ci aient autorisé sa veuve à commémorer sa mémoire par une notable épitaphe.

Ce musicien, Jean Belet, qualifié de bourgeois de Paris, était mort de façon tragique. Le 11 janvier 1635, comme il passait le pont de bois de la Tournelle, il avait été précipité dans le fleuve, on ne sait trop à la suite de quelles circonstances; son corps avait été retiré de l'eau, près de Chaillot, le 25 du même mois. C'est tout ce que nous connaissons de lui, et je ne crois pas que son nom ait été jamais cité dans aucun mémoire du temps[1].

il y avait 45 ans qu'il y tenait l'orgue. Mais sans parler du manuscrit de Maestricht cité précédemment, où les chanoines Brandtz et Pluymaeckers reculaient d'une année l'époque de l'accès à ces fonctions, nous avons là-dessus le témoignage de Du Mont lui-même, « I'ay esté receu organiste de Sainct-Paul à Paris en 1640 et en cette qualité j'ay servi jusqu'à présent le dit œuvre de Sainct-Paul, » écrit-il en son testament olographe, le 6 novembre 1683.

Il est inutile de dire que cette église Saint-Paul n'est pas celle qui porte aujourd'hui communément ce nom. Celle dont il s'agit, aujourd'hui détruite, avait sa façade principale rue Saint-Paul, à côté du passage Saint-Pierre.

1. Voici son épitaphe, telle qu'elle est conservée dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale (Mss. fr. 8220, p. 285-86) :

« Cy-gist le corps d'honnorable homme Jean Belet, vivant bourgeois de Paris qui ayant êté l'espace de 25 ans organiste de cette paroisse de Sainct-Paul, (a) decedé par un cruel accident, le 11e janvier 1635, au grand regret de Mr le Curé, de MMrs les Marguilliers et de tous les paroissiens qui le cherissoient grandement: et après un si long et pieux service a êté contrainct de céder à la mort qui luy a comme ravy et emporté son corps dans ce tombeau afin que son âme eust plus de liberté de continuer cette douce harmonie dans les cieux; il fut inhumé le 25e avril en suivant. Vous tous qui passez dites *requiescat in pace.* — Françoise de la Sale son épouse pour mémoire de son affection, par la permission des Srs Marguilliers, lui a fait mettre cette pierre afin d'avoir souvenance de prier Dieu pour luy.» Cf. l'abbé V. Dufour, *le Charnier de l'ancien cimetière Saint-Paul,* dans les nos de février et mars 1866 de la *Revue universelle des Arts.*

Il n'est pas impossible que, vu les regrets que causait sa perte et la difficulté de trouver sur-le-champ quelqu'un qui le pût faire oublier, on ne lui ait donné qu'un successeur provisoire : Du Mont aurait alors eu le bénéfice de cette situation, en mettant fin à l'interrègne.

Faut-il dire que ni les marguilliers de l'œuvre, ni le curé ne devaient grandement se préoccuper du choix de leur organiste ? Qu'il se présentât un artiste ayant exercé déjà, fût-ce à l'étranger, les mêmes fonctions, le fait ne pouvait que les accommoder parfaitement en mettant leur responsabilité à couvert [1].

C'était un terrible homme, avec bien d'autres soucis en tête, que Messire Nicolas Mazure, docteur de Sorbonne, Maistre de l'Oratoire du Roy [2], et curé de l'église et paroisse de Saint-Paul. En un temps où le droit commun n'existe pour personne, où chaque classe de la nation, de la plus haute à la plus humble, possède ses privilèges auxquels chacun est d'autant plus attaché qu'il est seul à en jouir et qu'il les doit défendre à tout instant contre les empiétements du voisin, ce belliqueux ecclésiastique fait preuve pour la revendication des siens d'un zèle batailleur et d'une activité processive vraiment infatigable. Trente ans durant, il plaide contre les communautés qui se sont établies sur le territoire de sa juridiction, contre ses marguilliers, contre ses paroissiens, contre son successeur, contre tout le monde. Requêtes au Parlement, appels à l'Officialité, factums, mémoires, libelles, commentaires juridiques à grand renfort de citations pédantes, toutes armes lui sont bonnes : les écrits polémiques qu'il a rédigés ou inspirés à l'occasion de ses incessants démêlés rempliraient une bibliothèque. Et la chro-

1. Pour les maîtres de musique, le choix paraît en avoir été fait d'après les mêmes principes, sans qu'on paraisse se soucier des fâcheuses conséquences qui en auraient pu résulter. Annibal Gantez (*Entretien des musiciens*, Lettre XLVIII), qui dut s'y trouver en cette qualité au temps des débuts de Du Mont, raconte qu'il avait obtenu la maîtrise de Saint-Paul « par adventure », tandis que celle des Saints-Innocents qu'il occupa ensuite lui avait été donnée « au prix », c'est-à-dire après concours.

2. La charge de Maistre de l'Oratoire avait été créée par François Ier : le titulaire avait l'inspection sur les ecclésiastiques de l'Oratoire du Roi, c'est-à-dire ceux qui, suivant une ancienne coutume, célébraient une ou plusieurs messes basses pendant le temps qu'on chantait la grand'messe au grand autel. Les prêtres de la Chapelle avaient été longtemps employés indifféremment à l'un ou l'autre service. François Ier crut devoir séparer plus complètement l'office public et solennel de la Chapelle du petit office, privé en quelque sorte, de son Oratoire.

Nicolas Mazure succéda en 1636 dans la charge de Maistre de l'Oratoire à Philippe de Fontaine, parent et protégé du duc de Saint-Simon, disgracié cette même année. Il y reste jusqu'en 1646 où René de Rieux, évêque de Léon, le prédécesseur de Philippe de Fontaine, en disgrâce pour avoir favorisé autrefois la fuite de la Reine mère hors du royaume, est rétabli dans cette dignité. En dédommagement, on crée pour lui la charge de *Maistre ordinaire de la Chapelle du Roi*, fonction fort mal définie. Nicolas Mazure se chargea d'en démontrer la nécessité par une brochure, où il établissait qu'il allait de la dignité royale de compter toujours à la Cour, « à l'imitation des Empereurs de Constantinople », un des principaux curés de la capitale. A la mort de René de Rieux toutefois, la charge fut supprimée et Mazure redevint Maître de l'Oratoire (1651). — (OROUX, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France*, 1776-77.)

nique le fait voir aussi décidé dans l'action qu'abondant et disert dans la discussion [1].

Au fond de ce débat, simple conflit d'attributions. Les curés ne voyaient pas sans déplaisir les fidèles délaisser leurs pasteurs légitimes pour fréquenter les églises des couvents qui s'étaient élevés un peu partout dans les paroisses. Les Minimes de la place Royale et les Jésuites de la maison professe, rue Saint-Antoine, étaient une redoutable concurrence pour Saint-Paul, et les prédécesseurs de Me Nicolas Mazure avaient déjà commencé la lutte qu'il ne verra pas finir. L'official leur donnait raison en 1629; les Minimes font annuler en cour de Rome « cette prétendue sentence ». Dans une requête « à Nosseigneurs du Parlement » du 13 avril 1641, le curé de Saint-Paul se plaint amèrement des empiétements de ces religieux, qui confessent « hors des necessitez », communient les paroissiens, même en temps pascal, multiplient les prédications et délivrent des dispenses pour les jours d'abstinence [2]. Mais ce qu'il juge surtout intolérable, c'est qu'ils osent interdire l'entrée du chœur de leur église, alors que, avec la croix et l'étole, lui ou son vicaire se présentent pour accompagner le corps des fidèles défunts qui ont souhaité y reposer. Sur cette question de la sépulture des séculiers, les religieux sont intraitables. Ils prétendent recevoir le curé à la porte de leur église : s'il veut y pénétrer, il faudra qu'il dépouille l'étole, symbole de la puissance curiale. De juridiction en juridiction, de requêtes en interventions, d'oppositions en appels, on bataillera trente ans sur cette étole du curé.

Avec les Jésuites de la rue Saint-Antoine, la dispute va sortir du prétoire. Les deux partis déploient une ingéniosité singulière à s'infliger de mutuelles vexations, quand ils n'en viennent pas aux mains en batailles en règle. Ainsi, lors des funérailles de l'évêque de Senlis, en 1653, les Pères invitent le curé de Saint-Paul à présider la cérémonie. Comme l'usage veut qu'un curé n'assiste pas à un service où il ne doit point officier, c'est son vicaire qui l'y remplace, avec tous ses prêtres et la musique. A peine ont-ils pris place que « voicy un de leurs Pères fort aagé qui vient avec un trousseau de grosses clefs comme un illustre geolier enfermer sous trois ou quatre grosses portes de couvent lesdits vicaire, ecclésiastiques et enfans de chœur dans leur jubé, où ils les avoient fait monter et où les Pères charitables avoient resolu de les tenir longtemps (en fait ils y demeurèrent jusqu'à deux

1. Dans le catalogue des *Factums* de la Bibliothèque, on trouvera la liste d'un très grand nombre de pièces de cette nature émanant aussi bien de Mazure que de ses adversaires. La bibliothèque Mazarine en possède également quelques-uns. Tous les renseignements ayant trait à ces démêlés sont tirés de ces factums qu'on a jugé superflu d'indiquer ici en détail.

2. Le curé de Saint-Paul s'était fait, en cette requête, l'interprète de tous les curés de la capitale, qui avec plus ou moins d'âpreté faisaient entendre des protestations analogues. « Les curés de Paris intentèrent procès aux religieux touchant les sépultures des séculiers dans nos églises. Le Sr Nicolas Mazure, curé de Sainct-Paul, se chargea de nous attaquer et présenta requête au Parlement... » — *Annales des Minimes de la Province de France* (Bibl. Mazarine, ms. nº 2429).

heures après midi), si le zèle de quelques séculiers n'avoit aussitost fait ouverture pour leur donner liberté de sortir par les portes rompües et les ferrures emportées... [et si] le dit curé n'eust pas empesché de sonner le toxin... ils auroient ressenti tout d'un coup la punition de leur téméraire et trop lasche entreprise... »

Une autre fois, c'est à propos de l'enterrement d'une certaine dame Guyot à l'église de la maison professe ; les Jésuites voulaient faire célébrer le service par d'autres religieux, les Pères de l'Ave Maria. Cette prétention paraît exorbitante au clergé de Saint-Paul, qui refuse de pénétrer dans l'église et laisse le corps sur le parvis ; on revient ensuite le chercher, pour le ramener à la paroisse après une rixe violente où plusieurs prêtres ou clercs sont frappés et blessés. Et dans tous les factums qu'il écrit pour sa défense, Mazure se plaint de l'ingratitude des Pères qu'il a, dit-il, « conservez durant les mouvemens de la dernière guerre de toutes les insultes que le peuple leur vouloit faire souffrir... qu'il a épargnés jusques-là que de ne point aller en leur église... pour arracher la nappe qui y sert pour la communion et la porter en la sienne, comme avoit fait autrefois l'un de ses prédécesseurs, feu M. Fayet, dont la mémoire sera toujours en bénédiction pour le zèle et la force qu'il a fait parroistre dans la conservation des droits de l'Eglise !... »

Les marguilliers ne veulent pas épouser les querelles de leur pasteur. Il en gémit amèrement, mais ils n'en ont cure. Comme le choix des prédicateurs leur revient, ils en useront sans aucun souci de ménager ses susceptibilités plus ou moins légitimes, au risque de déchaîner de nouveaux troubles.

Au cours du carême de 1654, un jésuite, le P. Claude de Lingendes, était venu prêcher sur la préparation à la mort. Il a le malheur de dire que, ainsi que dans les grandes maladies « on ne se contentoit pas de son médecin ordinaire mais que l'on appelloit les plus capables et les plus habiles », ainsi fallait-il faire pour son confesseur au moment suprême. On pense de quelle façon cette insinuation imprudente allait être accueillie ! Aussi lorsqu'au sermon de clôture le prédicateur voulut reprendre ses allusions, le curé l'interrompit brusquement, au grand scandale de beaucoup de fidèles, en commandant tout haut à ses prêtres de chanter : « ce qu'ils firent de tous les endroits de l'église où il les avoit placez et rangez dans ce dessein ».

Le bruit de cette équipée se répandit dans Paris et jusqu'à la Cour. Le Roi jugea que le prédicateur devait remonter en chaire le dimanche suivant, le curé présidant la cérémonie. Il déclara même qu'il y assisterait. Mais Nicolas Mazure ne parut point. Il avait refusé de se soumettre. En conséquence, une lettre de cachet lui ordonnait le lendemain de quitter Paris et de partir sans délai « pour avoir le loisir, en sa maison des champs, de se repentir de sa mauvaise conduite ». Cependant ses adversaires mettaient à profit son absence forcée, et de la belle façon ! « Il y a ici grosse guerre entre les Jésuites, écrit Guy Patin à ce sujet, et le curé de Saint Paul, contre lequel ils ont fait un libelle diffama-

toire qui court ici en cachette et que je n'ai encore pû voir; où ce pauvre curé est rudement accomodé. J'aprens que sa vie y est bien épluchée et luy fort maltraité. Il fait le petit prélat. Il a carosse, maison aux champs où il traite les dames à quatre services. Il a un alcove, tapisserie de haute lice. Il reçoit des dames dans sa chambre à onze heures du soir lorsqu'il est couché. Vos ministres n'en sauroient tant faire... [1] »

La disgrâce de Nicolas Mazure, cependant, ne fut pas longue. Les curés des paroisses de Paris intercédèrent pour lui et il revint bientôt prendre sa place dans la mêlée, se chargeant de répondre de bonne encre à ses calomniateurs. On ne lui tint rigueur qu'à la Cour: il dut se démettre de sa charge de Maître de l'Oratoire.

Au milieu de ces péripéties tragico-burlesques, la musique, à Saint-Paul, demeurait tant soit peu négligée. A vrai dire, si l'on étudie d'un peu près cette période, il apparaîtra bien qu'il en allait de même en beaucoup d'autres maîtrises. En dehors des cathédrales ou collégiales et de quelques églises conventuelles, les unes et les autres mieux pourvues de biens solides et de ressources que les simples paroisses, les psallettes sont peu nombreuses, les enfants médiocrement instruits par des maîtres souvent insuffisants, les chantres rares et malhabiles. Advient-il quelque cérémonie extraordinaire, on fait appel, tout comme aujourd'hui, à des musiciens du dehors, mais le service quotidien reste des plus ordinaires. Le plain-chant mis à part, on n'exécute guère autre chose que de modestes faux-bourdons, ou quelques rares messes polyphoniques, toujours les mêmes. Cependant les paroisses sont curieuses de s'assurer au moins les services d'un bon organiste. Les exécutants de mérite abondent, les instruments de valeur sont nombreux et les fabriques s'imposent volontiers des sacrifices assez lourds pour rétribuer convenablement les uns, acquérir et entretenir en bon état les autres.

C'est le cas à Saint-Paul. La réputation de Du Mont comme virtuose s'était affirmée immédiatement et il était déjà connu lors de son engagement. Après lui, J.-B. Buterne, organiste du Roi depuis 1678, très probablement son disciple, tiendra l'orgue 43 ans ; à sa mort, en 1727, d'Aquin lui succède après un concours resté fameux, où Rameau lui-même dispute inutilement la palme.

Saint-Paul, autrefois paroisse des rois de France, alors qu'ils séjournaient en l'hôtel Saint-Paul ou en celui des Tournelles, avait d'ailleurs été une des premières églises de Paris à posséder des orgues. Dès 1421, les comptes mentionnaient un organiste à 9 livres de traitement, ainsi que son souffleur, payé 8 sols 8 deniers [2]. Avec le temps, ces modestes appointements s'étaient sensiblement relevés. Bien que les marguilliers se plaignissent volontiers de la détresse de l'œuvre, «engagé en beaucoup de debtes, chargé de grandes despences qui augmentoient tous les jours

1. *Lettres choisies de feu M. Guy Patin*... La Haye, 1715. (Lettre 87, p. 238.)
2. « Choses remarquables qui se sont passées en l'église de Saint-Paul », dans les *Notes du P. Léonard de Sainte-Catherine de Sienne*. (Archives nationales, L. 716.)

et que, les secours casuels qui l'avoient fait subsister jusques à présent venant à manquer, n'y avoit que le bon ordre, le mesnage et l'économie qui fut capable d'empescher sa ruine[1] », ils n'en assuraient pas moins à Du Mont 400 livres d'émoluments annuels, auxquels se joignait sans doute un certain casuel, ainsi que les honoraires accessoires payés par diverses confréries qui faisaient célébrer leurs fêtes particulières[2]. En outre, son contrat assurait un logement à l'organiste[3]. Du Mont a habité toute sa vie dans une des maisons appartenant à l'église, en l'allée Saint-Pierre, qui aboutissait de Saint-Paul à la rue Saint-Antoine[4].

Ces avantages, à peu près les mêmes en toutes les paroisses, assurent l'indépendance des artistes. La profession d'organiste est honorée d'autre part. Elle se recrute d'ailleurs dans un milieu social assez différent, pour l'instruction et l'éducation, de celui des autres musiciens. Aussi n'emporte-t-elle point la roture. « Il a plu au Roy, disent les auteurs d'un des mémoires relatifs à leurs longues querelles avec le roi des violons, de laisser aux particuliers, nez avec quelque distinction, d'honnestes moyens de subsister par leurs talents sans estre assujettis à la roture d'un mestier...[5] » Et, bien que les organistes des paroisses soient d'ordinaire des laïques, leur éducation faite dans des maîtrises et leur commerce de tous les jours avec les ecclésiastiques de leurs églises les font participer dans une certaine mesure à la considération qui s'attache aux membres du clergé: la plupart s'astreignent aussi à une dignité de

1. Délibération du 18 avril 1678. (Archives nationales, LL. 889.)

2. Par exemple la Confrérie de l'Immaculée Conception de Notre-Dame, fondée en 1639, laquelle paye 20 livres par an « à M. l'Organiste ». (Archives nationales LL. 902.)

3. « A M. Du Mont, organiste, la somme de *quatre cens livres* pour tous ses gages et droits, et de son souffleur et ce, non compris son logement suivant son contrat... » (Estat de la recepte et despense ordinaire et accoutumée de l'œuvre et fabrique de Sainct-Paul à Paris, le dimanche de Quasimodo 1672.—Archives nationales, LL. 888.)

Le même compte alloue à Carouge, facteur d'orgues, 40 livres par an « pour entretenir les jeux d'orgues ».

Il convient, pour rapporter ces chiffres à la valeur actuelle de l'argent, de multiplier par cinq, au moins, le total de ces diverses sommes. Une livre, à cette époque, a certainement le pouvoir d'achat de cinq francs de notre monnaie.

4. Cette allée ou passage Saint-Pierre existe encore aujourd'hui. On y accède par une voûte qui s'ouvrait à gauche de la façade principale de l'église, et l'allée, en plein air, en longeait le bas côté nord. Elle aboutissait à un porche voûté que l'on peut voir encore, sous lequel s'ouvrait l'entrée du cimetière ou charnier qui s'étendait derrière l'abside. En 1636, le roi autorisa l'ouverture d'une porte monumentale qui donnait accès dans l'église, à peu près à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'école communale. (Arch. nat., S. 3473.) Cette porte était destinée à faciliter la communication avec la rue Saint-Antoine: aussi pratiqua-t-on un passage à angle droit avec le premier, et s'ouvrant d'un côté sur le porche du charnier, de l'autre sur la rue Saint-Antoine, juste en face de l'hôtel de Sully. La maîtrise de Saint-Paul et les prêtres habitués de l'église logeaient dans une maison proche de la première entrée, rue Saint-Paul. L'habitation de Du Mont se trouvait à l'autre extrémité, dans la partie nouvelle du passage. Elle donnait sur la rue Saint-Antoine : « *in platea Sancti-Antonii Parisiis è regione aulæ de Sully* », dit le manuscrit de Maestricht déjà cité au commencement de cette étude.

5. *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'harmonie pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communauté des anciens Jongleurs et Menestriers de Paris...* 1695.

mœurs et de conduite dont ne se pique guère le commun des musiciens, surtout ceux d'ordre inférieur.

Leur amour-propre trouve encore dans leur profession des satisfactions singulières, car la tribune de l'orgue est alors à peu près le seul endroit d'où l'on s'adresse au grand public, en ce temps où les concerts existent à peine et seulement pour des cercles restreints d'amateurs. Personnages de qualité, simples bourgeois, gens du commun, tout le monde fréquente assez régulièrement les offices. Les uns par dévotion ; d'autres, « les amoureux de la symphonie », pour y entendre la musique ou, aux grandes fêtes, quelque concert « des vingt-quatre violons de la grande bande » ; d'autres encore sont attirés par l'éloquence d'un prédicateur à la mode [1]. L'organiste trouvera là des auditeurs fidèles et aussi de nombreux élèves pour peu qu'il veuille consacrer à l'enseignement le temps que son service lui laisse libre. A la vérité, ce service est assez absorbant. Il nous reste un *Etat des offices, jours et heures auxquels l'organiste de la paroisse Saint-Jean doit toucher l'orgue,* qui nous renseigne à cet égard en détail. L'orgue s'y faisait entendre tous les premiers dimanches du mois à la messe, aux vêpres et au salut, et tous les jeudis de l'année à la messe et au salut ; à toutes les grandes fêtes bien entendu et à beaucoup d'autres jours qui ne sont aujourd'hui célébrés d'aucune façon particulière. En tout cent vingt-cinq jours environ, auxquels il fallait joindre les cas imprévus : fondations particulières, *Te Deum* aux réjouissances publiques, offices en musique où l'accompagnement devenait nécessaire [2].

Cependant la plupart des artistes attachés au service d'une église trouvaient encore du temps pour enseigner et faire concurrence aux clavecinistes proprement dits. Nous le savons pour quelques-uns : par exemple pour François Couperin, organiste de Saint-Gervais, qui avait, paraît-il, un talent particulier pour montrer les pièces de ses frères, Louis et Charles [3]. La profession devait être d'ailleurs assez rémunératrice, pour certains tout au moins. A l'époque de sa disgrâce, ayant perdu sa pension et se trouvant éloigné de la Cour, Chambonnière, qui songe à s'expatrier, trouvera insuffisant le prix d'une pistole par mois qui est celui d'Amsterdam, sans doute pour une séance par semaine [4].

1. Furetière, *Le Roman bourgeois* (1666).

2. Cet état est très postérieur à l'époque qui nous occupe, puisqu'il date de 1737. Mais il reproduit d'autres états antérieurs analogues, dont le plus ancien est de 1628. En outre, il se peut fort bien que toutes les paroisses n'aient point assigné à l'orgue une place aussi importante dans la liturgie. D'après Sauval, qui écrit vers 1650, l'orgue de Saint-Jean-en-Grève passait alors pour le meilleur de Paris et le plus considérable par le nombre et la variété des jeux. On avait soin de le confier toujours à un maître fort habile et sans doute cherchait-on à lui multiplier les occasions de le mettre en valeur.

3. François est le second des trois frères Couperin (1631-1703), organiste de Saint-Gervais après la mort de son frère Charles sans doute vers 1669. « C'étoit, dit Titon du Tillet, un petit homme qui aimoit fort le bon vin et qui allongeoit volontiers ses leçons quand on avoit soin de lui apporter près du clavecin une caraffe de vin avec une croûte de pain et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveller la caraffe. » (*Parnasse françois.*)

4. « Je croy que pour avoir de l'employ à Amsterdam il faudra bien qu'il s'humanise

Pour en revenir à Du Mont, nous ne saurions dire s'il fut jamais un professeur très à la mode. Quelques témoignages indirects nous apprennent bien qu'en dehors de son orgue il trouvait le temps de faire admirer son talent de claveciniste, de violiste peut-être aussi, dans les réunions où fréquentaient les musiciens les plus connus, ainsi qu'un petit auditoire d'amateurs. En la préface de ses *Airs à quatre parties sur la paraphrase des Pseaumes* (1650), Jacques de Goüy, après avoir parlé des artistes qui se réunissaient chez Pierre de la Barre, l'organiste du Roi, ajoute encore: « En d'autres concerts qu'on m'a fait l'honneur d'assembler ailleurs, Messieurs Bertaut, Lazarin, Hautement, Henry et Estier, y ont tellement excellé qu'il est impossible de mieux faire. » On pourrait douter que cet Henry désignât tout simplement Du Mont, si un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Vm[1] 1071), à peu près du même temps, ne contenait, parmi d'autres œuvres contemporaines, un motet de notre compositeur, mis simplement au nom du « Sieur Henry », sans aucune indication de nom de famille[1].

Mais bien que ces concerts aient fait assez de bruit pour engager, paraît-il, « plusieurs archevesques, evesques, ducs, comtes, marquis et autres personnages très considérables à les honorer de leur présence », je n'incline guère à penser que Du Mont ait directement profité beaucoup de la réputation qu'ils lui purent valoir. Je ne crois pas que de nombreux élèves aient jamais été formés par ses soins. Tout d'abord, il fut toujours plus estimé comme organiste que comme claveciniste; distinction qui, pour être moins tranchée qu'elle ne l'est de nos jours entre virtuoses de l'orgue ou du piano, n'en est pas moins déjà faite. Le Gallois, très fin appréciateur en matière d'exécution et qui analyse avec une précision intelligente les nuances caractéristiques du jeu des grands clavecinistes de ce temps, ne le cite point parmi eux: il le mentionne seulement au nombre des organistes. « Le clavessin a eu pour illustres Chambonnière, les Couperins, Hardelle, Richard, La Barre, dit-il; et il a présentement Messieurs d'Englegbert (Danglebert), Gautier, Buret, Le Bègue, Couperin et quelques autres... l'orgue eut d'abord M. Du Mont, M. Monard avec quelques autres[2]... »

En outre, Du Mont a laissé un trop grand nombre d'œuvres importantes, tant imprimées que manuscrites (sans compter celles de ces dernières qui ont été perdues), pour que nous ne soyons pas forcément

jusqu'à une pistole par mois et encore ne scay-je s'il y trouvera ce nombre d'escoliers que vous dites... » Lettre de Christian Huygens à son frère Lodewijck, du 14 septembre 1662. (*Œuvres...* IV, 229.) — Au XVIII[e] siècle, Marchand se fera payer jusqu'à un louis par leçon et il en donnera jusqu'à neuf en un jour, ce qui, à vrai dire, paraît bien un peu exagéré.

1. C'est le premier motet des *Cantica sacra* dont la première édition est de 1652: *Quæ est ista* à 2 voix (superius et cantus) avec basse continue.

Pour l'emploi du prénom seul, rappelons qu'il est assez fréquent en ce temps-là. Lully, dans sa jeunesse surtout, est toujours appelé Baptiste tout court. On dit de même « le petit Michel » pour désigner Michel Lambert le chanteur, « le seigneur Louigi » en parlant de Luigi Rossi, etc.

2. Le Gallois, *Lettre à M[lle] Regnault de Sollier touchant la Musique*, 1680.

amenés à croire que le travail de la composition lui a pris le plus clair de son temps. Les premières années de son séjour en France, alors qu'il n'a point encore à diriger les exécutions de la Chapelle Royale, sont peut-être l'époque de sa plus grande activité. De 1639 à 1660, il collige celles des productions de sa première jeunesse qu'il estime dignes d'être conservées; il écrit ou retouche ces chansons à trois voix qui font la première partie des *Meslanges*, ces pavanes, ces allemandes pour l'orgue et les violes dont il a publié quelques-unes, enfin les motets à 2, 3, 4 ou 5 voix qui vont composer en 1652 le recueil des *Cantica sacra*, sa première œuvre imprimée. Ajoutons-y les pièces de clavecin, dont quelques-unes à peine subsistent en divers manuscrits; celles aussi qu'il destinait spécialement à l'orgue de son église, et nous aurons une idée de la fécondité de cette période de sa vie.

De tout cela, la paroisse de Saint-Paul ne dut connaître qu'une très petite part. Sauf la musique d'orgue qui lui revenait de droit et que le maître exécutait lui-même, rien ou presque rien ne lui était facilement accessible. Tous ces motets sont écrits pour des chanteurs infiniment plus experts que ne pouvaient l'être les enfants d'une maîtrise, si habiles qu'on les suppose; et ceux de Saint-Paul devaient être rien moins que tels. Nous étudierons plus en détail l'œuvre de Du Mont par la suite; mais qu'on sache dès à présent qu'il est un de ceux qui ont le plus efficacement travaillé à rapprocher la musique religieuse de celle qui se fait hors du temple avec toutes les ressources les plus complexes de l'art. Cela, non pas tant par l'esprit de ses compositions, où presque rien de mondain n'apparaît et dont l'accent demeure toujours religieux et sincère, que par les moyens d'exécution voulus par le compositeur, lesquels ne sont plus ceux que l'église peut mettre couramment à sa disposition. Est-ce progrès ou décadence? Si c'est un mal (et l'histoire de l'art religieux tendrait assez à le faire croire), était-ce un mal nécessaire? Chacun peut décider là-dessus à sa guise. Mais à ce point de vue, les tendances du maître liégeois comme aussi l'idée qu'il se faisait de la musique sacrée ne diffèrent en rien de celles des grands Italiens ses contemporains. Il avait trouvé chez nous, d'ailleurs, le terrain merveilleusement préparé pour une évolution presque aussi radicale que celle qui s'était faite outre monts.

En conséquence, aucune de ses compositions d'église ne semble destinée à la maîtrise ni aux chantres de Saint-Paul, et si quelques-unes de ces pièces ont retenti sous les voûtes de la vieille église, c'est par la voix de chanteurs habiles, musiciens du Roi ou autres, qui prêtaient volontiers leurs talents pour rehausser, partout où ils en étaient requis, les solennités religieuses[1]. Du Mont l'avoue lui-même, quand il se flatte que la manière de ses compositions « est la plus advantageuse pour

1. Il en est ainsi, par exemple, le 24 mars 1695, lors de la bénédiction d'une cloche à Saint-Paul en présence du duc du Maine. Après que le curé a reçu et harangué le duc, « la cérémonie commença et l'on entendit une musique chantée par les plus habiles de Paris... » (Archives nationales, LL. 890.)
Il en va de même en toutes les paroisses.

faire paroistre ceux qui font profession de bien chanter », ou lorsqu'ailleurs il remercie « les Illustres de Paris, c'est-à-dire ceux qui font profession de chanter par excellence, d'honorer bien souvent de leur voix » tel de ses motets [1]. Et qui pourrait lui reprocher d'avoir dédaigné les ressources musicales de sa paroisse? Encore qu'il ne fût pas maître de chapelle, son autorité personnelle lui eût permis facilement d'y imposer ses œuvres; mais il n'eût trouvé personne pour les interpréter convenablement. Car parmi les jeunes enfants d'une psallette, rares sont ceux qui savent exécuter un récit avec intelligence et expression. Le style polyphonique, où les effets sont moins personnels et dont les beautés sévères résultent plutôt de l'ensemble que des nuances de détail, convenait seul aux musiciens des églises, à la plupart du moins. Or, bien que ce genre de composition fût encore assez couramment pratiqué, Du Mont, comme tous les artistes qui s'inspiraient de l'art nouveau, ne paraît pas avoir rien écrit dans cette ancienne manière.

Il n'est pas sûr d'ailleurs que la maîtrise de Saint-Paul ait excellé davantage dans l'interprétation des œuvres des vieux maîtres. Elle était de fondation récente : tout au moins les traditions lui manquaient. En outre, on la dirait plutôt destinée à former des clercs et des prêtres que de véritables musiciens. Messire Anthoine Fayet, docteur de Sorbonne, curé de Saint-Paul de 1596 à 1628, celui-là même dont le curé Mazure louait si fort le zèle et la vigueur dans la défense des droits curiaux, l'avait créée de ses deniers. Après avoir réuni chez lui pendant plusieurs années un certain nombre d'enfants, qu'il entretenait et faisait instruire en une sorte de séminaire privé, il s'était décidé à passer contrat avec la fabrique, le 28 février 1627, pour être certain que son œuvre lui survécût. En conséquence de cet arrangement et des donations qu'il avait faites, huit enfants étaient élevés aux dépens du chœur: on devait leur enseigner l'écriture, le rudiment et la musique, et « les faire instruire et nourrir honnestement ». Ceux qui après la « muance » de leur voix (et l'on procédait à cet effet à un examen vocal à Pâques) en étaient jugés capables, pouvaient être mis au rang des clercs de l'église. Six ans plus tard, le curé Fayet complétait cette partie de sa fondation et prenait des dispositions pour mieux assurer encore l'avenir des anciens enfants de chœur. Par un second contrat du 23 février 1633, il leur assignait six bourses au collège de Navarre, se réservant, sa vie durant, le choix des titulaires. Si ce nombre était insuffisant, le donateur s'en remettait à la générosité de ses parents pour y pourvoir. Aucun enfant de Saint-Paul au contraire ne serait-il apte à profiter de cette faveur? Le premier président de la première Chambre des Enquêtes au Parlement choisirait, à leur place, des enfants de douze ans où il le jugerait bon.

1. Préface des *Cantica sacra* et des *Meslanges*. — La prédominance des voix de soprano (*superius* et *cantus*), la disposition chorale de quelques-unes des pièces et non des moindres, enfin certaines expressions même de la préface décèlent aussi que beaucoup de ces œuvres furent composées à l'usage de communautés de femmes, de ces « Dames religieuses qui aiment les motets à peu de voix aisez à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour une basse de viole ».

Ces boursiers devaient jouir de leurs bourses cinq ans entiers et être logés pendant ce temps en une dépendance de l'église. « Ils seront nourris honnestement, dit le texte, et sera donné à chascun d'eux ou à leurs parens pour ayder à les entretenir par chascun an la somme de 24 livres... » En récompense, ils devaient assister, toutes fêtes et dimanches, à matines, à grand'messe et aux vêpres. S'il se trouvait qu'ils eussent conservé quelque voix, leur secours ne devait pas être inutile. Car le nombre des chantres était minime: quatre seulement, lesquels, à la vérité, pouvaient être renforcés par quelques-uns des officiers du chœur [1].

Les ressources musicales de l'église paraissent donc assez faibles. Ces choristes, recrutés un peu au hasard, devaient être difficilement réunis pour des études communes et les répétitions fréquentes que leur habileté probablement médiocre eût rendues pourtant nécessaires.

Il eût fallu surtout qu'un excellent musicien fût placé à leur tête. Or, il y a lieu de douter du mérite et de la capacité de la plupart des maîtres de musique de Saint-Paul. Du moins, pendant près de deux siècles, ne rencontre-t-on parmi eux le nom d'aucun artiste connu. On objectera la présence d'Annibal Gantez, qui demeura en fonctions quelque temps et qui dut se trouver le collègue de Du Mont lors de l'arrivée de l'organiste. Mais Gantez, pour cher qu'il soit aux musicologues qui lui ont payé en bienveillance indulgente les renseignements dont son livre amusant abonde, Gantez n'est pas un musicien bien sérieux. Au cours des étapes nombreuses de sa vie errante, alors que, du midi au nord de la France, il s'offrait partout sans se fixer nulle part, il a bien pu acquérir une certaine pratique routinière et quelque expérience; mais en dépit de ses relations, de ses hâbleries et de sa spirituelle faconde, il ne semble point que ses contemporains aient tenu son savoir en très haute estime, et ce que nous connaissons de ses œuvres musicales est plutôt fait pour inspirer des doutes sur la pureté de son goût et sur sa conscience artistique. Au reste, il n'a fait que passer à Saint-Paul, où, nous dit-il, il eut l'honneur « d'estre maltraité par le curé ».

L'organisation de la maîtrise lui déplaisait en outre. Les enfants, au lieu d'y être nourris par le maître et de se trouver entièrement sous sa dépendance, vivaient là en communauté avec les prêtres: état de choses que Gantez estime être « gueuserie et subjection plus tost que maistrise [2] ». Son caractère difficile y fut souvent l'occasion de querelles, dont il a narré avec complaisance une des plus scandaleuses [3]. Tout

1. Archives nationales, LL. 885, 890, 891.
2. Gantez, *L'Entretien des Musiciens....* Auxerre, 1643. (Lettres xxviii et xlviii.)
3. (*Ibid.* Lettre xl)... « Un chantre m'ayant griefvement offensé en présence du Sainct-Sacrement, je le souffris pour l'heure, mais l'ayant attiré sous un beau semblant dans la Maistrise, après avoir fermé la porte, je luy demandai s'il vouloit maintenir en présence de mes enfans ce qu'il m'avoit reproché devant Dieu: il dit qu'ouy et que tout Normand qu'il estoit il ne s'en dediroit pas pourtant. Cette responce m'ayant doublement irrité, m'obligea de l'estriller. M. le curé qui est de mesme païs (mais pourtant bien docte et grand homme de bien) l'ayant sceu... d'abord m'accuse de perfidie d'avoir appelé un homme chez moy sous de belles paroles et de l'avoir battu. Je respondis que si cela estoit arrivé dans son logis seroit reprochable, parce qu'un

cela ne lui permit guère d'acquérir grande autorité sur ses chantres, ni de faire de fort bonne besogne.

Son successeur immédiat ne nous est pas connu. Ce n'est que le 31 mars 1668 que nous retrouverons une décision de la fabrique confiant le poste de maître de musique des enfants de chœur à un des prêtres habitués de l'église, Robert Mercier, sans doute ancien enfant de chœur lui-même, car cette nomination était faite « en considération des bons et louables services que le dit sieur Mercier a rendus à la dite église depuis quarante ans ».

Ce Mercier n'est point compté parmi les artistes notoires de ce temps. Honnête et consciencieux musicien peut-être, mais de talent médiocre probablement. Tel « *Credo* en méchante musique » que Mme de Sévigné entendit à Saint-Paul et qui lui arracha l'explication ingénieusement commentée que rapporte le *Menagiana* [1], ce fut sous sa direction, sans doute, que l'exécutait la maîtrise : peut-être même était-ce son œuvre. Quoi qu'il en soit, c'est une mauvaise note que de s'être ainsi attiré la désapprobation de la spirituelle marquise. Du moins a-t-il pour lui d'avoir été fort lié avec Du Mont, qui vraisemblablement lui avait donné quelques conseils et s'intéressait à sa carrière. Le maître, qui estimait son caractère sinon son mérite, a fait de lui son exécuteur testamentaire et son légataire universel ; ce nom apparaît plusieurs fois au cours des difficultés et des procès auxquels donnera lieu la succession.

Robert Mercier était encore en fonctions dans les premières années du XVIIIe siècle [2] : après lui apparaissent un certain M. de la Croix, puis, en 1726, Edme Foliot, ancien maître de musique de la maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine, musicien de valeur celui-là et le seul, dit d'Aquin, dont la paroisse puisse se faire honneur [3]. Et en effet ses successeurs paraissent avoir été des élèves encore ignorants des premiers principes de l'art [4].

supérieur ne doit battre ses presbtres qu'avec la Saincte Ecriture, mais moy qu'estant le maistre de musique, c'estoit dans la psallette que j'avois accoustumé de chastier ceux qui n'estoient pas sages, puisque de le faire dans l'église fut esté sacrilège, dans la rue scandale, et que pour les duels, ils nous estoient deffendus. Sa bonté fut si grande qu'encore qu'il eut subjet de me chastier, il me pardonna... »

1. « Comme on chantoit un *Credo* à Saint-Paul en méchante musique, Mme de Sévigny disoit : Ah, que cela est faux ! Puis se tournant vers ceux qui l'écoutoient : Ne croyez pas, dit-elle, que je renonce à la foi : je n'en veux pas à la lettre, ce n'est qu'au chant. » *Menagiana*, 3e éd. 1715 (I, p. 84).

2. Mercier touchait pour ses gages la somme de 200 livres et 2 sols.... « sçavoir : pour ses gages et pour enseigner la musique (aux enfans) et leur fournir papier, encre, plumes, canfre porteteüilles et autres menües necessitez, la somme de 160 livres 10 solz ; pour les assistances au service de l'eglize et aux obijts où n'y a retribution, cy 31 livres 4 solz ; et pour les étrennes et œufs de Pasques, cy 8 livres 8 solz. » (Archives nationales, LL. 888.)

3. D'AQUIN., *Siècle de Louis XV.*

4. Déjà, le 20 février 1727, on avait dû accorder à Foliot un supplément de 120 livres « pour remettre à la personne par luy prise pour parvenir au restablissement de la maitrise », sans doute quelque répétiteur ou maître élémentaire. Au départ de Foliot en janvier 1735, on donne à son successeur, M. Ratitton, 150 livres pour « se perfectionner dans la musique. » (Archives nationales, LL. 891.)

Mais c'en est assez sur les maîtres et sur la musique de Saint-Paul, assez du moins pour faire comprendre pourquoi Du Mont s'est si peu soucié de travailler pour eux.

Cependant qu'il les négligeait de la sorte, sa réputation de jour en jour s'affermissait dans le monde des musiciens. Dès l'année 1652 elle est déjà assez grande pour inquiéter certains de ses rivaux. C'est contre Du Mont, il n'est guère possible d'en douter, que sont dirigés les plus piquants des traits qu'Artus Auxcousteaux, en la préface de la *Suite de la 1re partie des quatrains de M. Mathieu... 1652*, décoche aux compositeurs de la nouvelle école. Le vieux maître de musique de la Sainte-Chapelle s'y montre tout particulièrement amer pour « un grand maistre de notre siècle », comme il dit ironiquement, et pour ses admirateurs ignorants, « qui, après avoir entendu trois ou quatre belles voix, avec les luths, les théorbes, les violes et les autres instrumens bien touchez pour suppleer au deffaut de la musique, s'en vont, haussans les yeux et les espaules, disant partout, qu'il ne faut plus rien entendre après ces merueilles. » Pour lui, il a garde de croire qu'il soit besoin des précieuses voix de ces virtuoses « qui sont capables de faire passer la plus meschante musique pour bonne par les ornemens qu'elles y apportent ; comme les voix de Messieurs Berthod, Hedoüin, Le Gros et plusieurs autres... » Ces musiciens à la mode ne sont contents de rien ni de personne : « Ils ne trouvent jamais de lieux assez favorables pour faire chanter leur musique ; il y a toujours quelque chose à redire ; tantost l'église est trop haute, la salle est trop basse ou il faudroit oster la tapisserie. Bref ils ne sçavent à quoy s'en prendre et comme ils ne cognoissent pas leurs deffauts, ils ayment tellement leurs ouvrages qu'ils ne trouvent rien de bon que ce qu'ils font et n'y veulent pas introduire les cognoissans de peur de n'estre pas approuvez... »

Si Du Mont n'est pas le seul visé par ces critiques, il doit du moins en prendre sa bonne part. Il est vrai que Brossard nous rapporte, qu'au témoignage de Christophe Ballard dont le père avait imprimé sa musique, Auxcousteaux était un pédant fieffé « qui ne vouloit suivre que sa teste où il croyoit que toute la science imaginable étoit renfermée et qui, parce qu'il occupoit le meilleur poste du royaume, s'imaginoit que tout lui devoit céder et que rien n'étoit supportable que ce qu'il faisoit ou inventoit...[1] »

1. *Catalogue* de Brossard. — Ce qui me confirme dans l'idée que c'est Du Mont qu'Auxcousteaux avait particulièrement en vue dans toute cette préface, c'est qu'il y fait allusion continuellement à « ces maistres, bien que très habiles, qui, après avoir composé sur deux ou trois modes, ont vne entière satisfaction d'eux mesmes et ne veulent pas travailler sur le reste, soit qu'ils l'estiment inutile ou qu'ils en soyent rebutez par la difficulté. » Et plus loin : « Ie ne sçaurois m'empescher de réciter icy ce qui m'a esté rapporté d'vn grand maistre de nostre siècle qui depuis quelque temps ayant entrepris de faire vne pièce du cinquiesme mode que l'on appelle vulgairement quatriesme ton de l'Eglise y a faict quelque cadence empruntée ou irrégulière... Ie te prie, Lecteur, de considérer si cela peut estre et s'il se doit faire... » — Tout ceci s'applique particulièrement bien à Du Mont, à son goût réel de modu-

Du Mont pouvait se soucier assez peu de la mauvaise humeur de cet atrabilaire vieillard. La faveur publique lui est venue : il a des protecteurs riches et influents, il songe à faire imprimer quelques-unes de ses œuvres. Et à cette époque où il n'existe pour la France qu'un seul imprimeur de musique, pour qu'un compositeur voie publier ses ouvrages, il faut que sa réputation en assure le succès ou que quelque grand personnage fasse les frais de l'édition, si le musicien n'est pas assez fortuné pour en assumer la dépense. L'année même où Artus Auxcousteaux écrivait sa mordante préface, Du Mont donnait son premier recueil de motets, ses *Cantica sacra* [1] et, en présentant son livre au lecteur, il annonçait la prochaine apparition d'autres ouvrages : d'une messe à cinq voix notamment, qui semble être restée toujours inédite.

Quelques conditions que son éditeur lui ait imposées, par le simple fait de cette publication, Du Mont se décèle comme jouissant alors d'une situation matérielle prospère. Rien d'étonnant par conséquent qu'il ait pensé au mariage, puisqu'il ne fut jamais, quoi qu'on en ait dit, engagé dans les ordres et qu'il n'était en ce moment titulaire d'aucun bénéfice ecclésiastique. Il avait alors quarante ans passés, âge que nos aïeux jugeaient déjà plutôt tardif pour convoler en justes noces. Aussi bien, est-ce dans le cercle de relations anciennes et sans doute assez intimes qu'il a porté son choix. En dépit de son brusque départ de Maestricht, quinze ans auparavant, il n'avait pas rompu tous les liens qui l'attachaient à la vieille cité, ou bien son frère Lambert, resté plus fidèle que lui à cette église Notre-Dame où s'était écoulée leur jeunesse, s'était chargé d'entretenir les rapports. Toujours est-il que c'est à Maestricht qu'il s'en alla chercher femme. Et ce mariage a tout à fait l'air d'un arrangement de famille : il

lation et à sa préférence exclusive pour certains modes : le premier et le deuxième surtout (pour nous *ré* mineur et *sol* mineur) en lesquels est écrite la plus grande partie de ses compositions.

1. CANTICA SACRA. | II, III, IV *cum vocibus* | *tam et instrumentis modulata* | *Adjectæ ibidem Litaniæ II vocib. ad libitum* | *3 et 4 voc.* | *cum Basso continuo* | *Authore* HENRICO DV MONT *Leodiensi* | *insignis Ecclesiæ S. Pauli Parisiis Organista* | *Liber Primus* | *Parisiis, ex officina Roberti Ballard, unici Regiæ Musicæ tipographi M D C L II.*— En cinq parties ou livres séparés.— L'ouvrage est dédié à « très haute et très puissante dame Charlotte d'Ailly, veufve de très puissant seigneur Mgr Honoré d'Albert, duc de Chaulnes. » La préface, sur laquelle il y aura lieu de revenir, est intéressante, parce que l'auteur y assure que personne avant lui n'avait, non pas composé, comme on le dit souvent, mais fait imprimer en France de musique avec une basse continue. Cette première édition est beaucoup plus rare que celle de 1662, qui est d'ailleurs identique avec plus de correction matérielle. Fétis ne l'a point connue, bien que Walther (*Musikalisches Lexicon*) la cite seule. Mais Brossard dans les notes de son *Catalogue* distingue clairement l'une et l'autre qu'il possédait: « L'exemplaire de cette œuvre qui est dans mon cabinet, dit-il, est fort défectueux. Je le garde cependant, pour prouver: 1° qu'en 1652 Henri Du Mont commença à faire imprimer quelques-uns de ses ouvrages, et 2° qu'en ce temps-là il estoit simplement organiste de Sainct-Paul à Paris. Par bonheur, j'ay lieu de me consoler de la défectuosité de cet exemplaire, puisque dix ans après (en 1662) le dit Robert Ballard fit une 2e édition de ces Cantiques beaucoup mieux conditionnée et qu'elle est dans mon cabinet. »

est peu probable, en effet, que Du Mont ait eu antérieurement le loisir de faire plusieurs voyages sur les bords de la Meuse, puisque pour la cérémonie il dut se munir d'une dispense de bans, ce qui indiquerait que son séjour y fut court.

Quoi qu'il en soit, le 21 août 1653, en l'église Saint-Nicolas, il épousait Mechtilde Loyens, de la paroisse Saint-Martin au faubourg de Wyck. Lambert Du Mont son frère et Guillaume Schrœder, sacristain de Notre-Dame, étaient les deux témoins [1].

La famille en laquelle le musicien entrait par ce mariage était une famille magistrale, de bonne et ancienne bourgeoisie. Le grand-père et le père de Mechtilde, Louis et Henri Loyens, avaient exercé l'un et l'autre la charge de bourgmestre, en 1579 et en 1630. Hubert, son oncle, auteur d'ouvrages juridiques et secrétaire du conseil de Brabant à Bruxelles, entreprendra dans la suite de réfuter avec une vigueur patriotique les prétentions de Louis XIV, quand le puissant monarque, en 1665, invoque sur le Brabant les droits qu'il croit tenir du chef de la reine Marie-Thérèse. Enfin Henri Loyens son frère, docteur et professeur en droit à Louvain, est conseiller à la chambre mi-partie de Dordrecht, juridiction instituée pour vider les différends entre le Roi d'Espagne et les Etats généraux par rapport aux pays d'outre-Meuse. Cette alliance atteste donc à la fois la condition sociale de la famille à laquelle appartenait Du Mont par sa naissance et l'estime dans laquelle on tenait sa profession d'organiste.

Il est assez remarquable que l'acte de mariage, tel qu'il fut rédigé par le curé de Saint-Nicolas de Maestricht, donne à notre musicien une qualification qui ne fut jamais sienne : celle d'« organiste de la chapelle royale ». Une erreur n'est guère admissible, et je ne veux pas croire que Du Mont se soit permis une déclaration mensongère en vue d'accroître son prestige aux yeux de ses nouveaux parents [2]. Mais nous savons

1. « Vigesima prima augusti 1653, juncti fuerunt coram me legitime matrimonii sacramento, omnibus bannis vigore dispensationis remissis, Dominus Henricus a Monte, Parisiis capellæ regiæ organista, et Domicella Mechtildis Loyens, parochiana Sancti Martini in Wyck, huius Trajecti ; testibus venerabilibus Dominis Lamberto a Monte et Guilielmo Schrœder, sacellarius ad Divam Virginem, huius Trajecti. — Venerabilis Dominus Lambertus Natalis, pastor in Wyck, concesserat parochianæ suæ supradictæ Mechtildi facultatem contrahendi matrimonium coram quocumque pastore seu animarum curam gerente aut alias coram quocumque sacerdote dioecesis Leodiensis, ut latius in litteris dimissorialibus continebatur ; erantque de data 19 augusti. » (Archives de l'Etat dans le Limbourg, *Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Nicolas de Maestricht.*)

2. On retrouve la même désignation dans un autre acte de deux ans postérieur (16 décembre 1656). C'est la réalisation par-devant les échevins liégeois de Maestricht d'un acte du notaire Martinus Clierius, de Dordrecht, acte par lequel Henri Loyens autorise Lambert Du Mont, prêtre et chanoine de Sainte-Anne du Chapitre de Notre-Dame de Maestricht, à vendre et à transporter à son frère Henri Du Mont, *organiste du roi de France*, résidant à Paris, à son épouse Mechtilde Loyens et à leurs héritiers, une maison sise à Maestricht dans la Kortestraat, pour la somme de 2000 florins, monnaie de Brabant, dans laquelle somme étaient compris 500 florins que Henri Loyens devait à sa sœur Mechtilde par suite de partage de succession fait entre lui et ses autres frères et sœur. (Archives de l'Etat dans le Limbourg, *Registres aux œuvres des échevins liégeois à Maestricht 1656-57.*)

qu'il exerça les fonctions d'organiste du duc d'Anjou, le frère unique de Louis XIV, prince plus connu dans l'histoire sous le titre de duc d'Orléans qu'il prit peu après la mort de son oncle Gaston, le 2 février 1660. Titon du Tillet l'atteste et le compositeur signe de la sorte ses *Meslanges à II, III, IV et V parties* qui parurent en 1657. S'il était déjà pourvu de cette charge à la date de son mariage, on comprendrait bien une confusion — qu'il ne dut pas tenir à dissiper. Car les officiers du roi, des reines et des enfants de France étaient égaux en dignité, se recrutaient de la même sorte et jouissaient d'honneurs et de privilèges identiques. Ou plutôt, tous appartiennent au roi, qui en délègue un certain nombre pour le service des princes de son sang.

Dans nos idées modernes, on trouverait peut-être que le duc d'Anjou, né le 22 septembre 1640, était encore bien jeune pour avoir une maison complète. Les hommes de ce temps-là en jugeaient différemment. « La mort qui n'épargne personne, dit l'auteur du *Vray Estat de la France comme elle est a présent gouvernée...* (*1654*), fait que tous les enfans de France peuvent être nos roys, et de là vient qu'on dresse leur maison conformément à la grandeur de leur naissance quand ils commencent d'avancer en âge... » Et de fait, celle du duc d'Anjou avait dû être entièrement constituée au moins en 1652, lors de la majorité du roi son frère [1]. En tout cas, dans cet Etat de 1654, elle est déjà complète et le service de la chapelle notamment y compte 23 officiers ecclésiastiques. Il n'y est fait aucune mention d'organiste ni d'autres musiciens, mais l'auteur a soin de dire qu'il n'énumère pas tous les officiers : les principaux seulement, et les musiciens n'étaient pas de ceux-là.

Si nous en croyons Titon du Tillet, ce serait sur le désir formel du jeune prince qui « voulut l'avoir pour son organiste » que Du Mont aurait été attaché à son service. Cela peut être, car le duc d'Orléans paraît avoir partagé le goût très vif que le roi son frère montra toujours pour la musique. Rien ne s'oppose à ce que, dès douze ou treize ans, il ait manifesté quelques préférences. En tous cas, c'est certainement Du Mont qui fut son premier organiste ou claveciniste, comme l'on voudra; car les deux fonctions se confondent en une seule et l'artiste qui en est chargé figure plus souvent dans les petits concerts de la chambre, au clavecin, qu'à l'office à son orgue. Et c'est sous le titre d'ordinaire de la musique de la chambre pour le clavecin que Du Mont paraît inscrit dans les comptes de la Maison du duc d'Anjou pour 1655, le plus ancien qui ait été conservé [2].

1. M. E. Thoinan dit formellement (*Les fondateurs de l'opéra français*) que Jean de Granouillet, sieur de Sablières, fut nommé intendant de la musique du duc d'Anjou en 1652.

2. *Etat des officiers que le Roy a ordonné pour servir en la présente année* 1655 *près la personne de Monseigneur le Duc d'Anjou, frère unique de S. M., en attendant qu'elle ait entièrement arrêté le nombre de ceux qui doivent être compris dans l'état général de sa maison.* (Arch. nat. Z^1 a 515.)

Les appointements de Du Mont y sont fixés à 600 livres pour l'année, non compris les suppléments d'usage pour « la nourriture et l'entretenement », qui peuvent aller jusqu'à doubler cette somme.

Son service, tant à la cour qu'à Saint-Paul, ne comportait pas de longues absences. Du Mont, à peine marié, dut regagner Paris presque immédiatement. La fabrique de l'église, sans doute fière de ses mérites, lui fit cette faveur d'améliorer le logement qu'il n'allait plus occuper seul. On enregistre une décision, le 3 janvier 1654, par quoi il est arrêté qu'il aurait désormais la jouissance de la maison tout entière, qu'il avait jusque-là partagée avec les deux bedeaux de l'église. « Pour indemniser Rangot et Gravier qui occupent le bas d'icelle, dit le texte, ils seront logés au reste du logement sur le charnier près le garde-meuble, à la charge de n'y mener leurs femmes[1]. » Pour des gens mariés, cette clause restrictive était bien dure! Les pauvres bedeaux ainsi dépossédés et séparés de leur famille étaient bons époux et bons pères: ils se plaignirent tant et tant qu'on dut faire droit à leur réclamation et trouver un autre arrangement.

Si tout ne se termina pas à leur entière satisfaction, l'organiste du moins n'avait eu qu'à se louer de la bienveillance qu'on lui avait témoignée. Et ce n'était pas un mince mérite que de s'être maintenu en bonne intelligence avec chacun dans cette belliqueuse paroisse. A ce moment, l'ardeur processive du curé ne s'exerce pas seulement aux dépens de ses adversaires habituels : il est en lutte ouverte avec ses marguilliers[2] et il aurait pu, le cas échéant, passer sur Du Mont sa mauvaise humeur. « Lorsqu'un curé est irrité contre vous, disait Gantez, tout est perdu ; » et il ajoute mélancoliquement « qu'il vaut mieux souffrir de cinquante chanoines que d'un curé ». Mais notre Liégeois était d'humeur accommodante et sans doute aussi fin politique. Il saura toujours passer au milieu de ces querelles sans avoir jamais à en souffrir.

1. Archives nationales, LL. 888.

2. Il faut avouer que ceux-ci ne prenaient guère son parti et s'entendaient ouvertement avec ses adversaires. Le curé n'est pas tendre non plus avec eux et ils le lui rendent bien. Le 6 avril 1662, ils lui font signifier par un sergent du Châtelet « qu'ils ont reçeu de sa part, hier matin, jour du mercredy saint, un libelle diffamatoire, escrit et signé de sa main, tout plain d'injures, calomnies et suppositions, si long qu'il a fallu deux heures entières pour en faire la lecture, auquel dire le temps et la saison ne permettent pas de répondre, mais de pardonner de bon cœur leur injure et offence, particulièrement de son curé... » Copie de cette signification est insérée au registre des délibérations, avec cette conclusion « qu'ils se contentent de luy dire qu'ils prient Dieu qu'il luy donne l'esprit de paix et de vérité et toutes les qualités convenables à un bon pasteur. » (Arch. nat., LL. 888.)

Nicolas Mazure reste curé de Saint-Paul jusqu'au milieu de 1664. Mais un an plus tard, il n'avait pas encore cédé la jouissance de la maison presbytérale à André Hameau, son successeur, contre lequel il plaidait d'ailleurs en Parlement ; certains engagements contractés par celui-ci n'ayant pas, disait-il, été tenus. Et la fabrique est obligée de loger le curé sans domicile dans une maison qu'elle avait coutume de louer « et qui produisait à l'œuvre un revenu considérable ». (*Ibid.*)

❦❦❦

III

LA VILLE ET LA COUR

L'organiste de Saint-Paul se serait-il aliéné la faveur de son curé ou l'estime des marguilliers de la paroisse qu'il aurait pu, à l'instant de sa carrière où le voici parvenu, n'avoir pas à s'en préoccuper outre mesure. Maintenant qu'il fait partie de la maison du premier prince du sang, c'est à la cour qu'il va faire sa fortune. Il est certainement connu du roi, lequel a trop souvent sans doute eu l'occasion de mettre ses talents à l'épreuve pour ne les point apprécier. Car il ne faut pas s'imaginer que les artistes directement attachés à sa personne soient les seuls admis à l'honneur de se faire entendre devant lui. Maints exemples prouvent le contraire, tout au moins pour les virtuoses. Et quant à ce qui regarde les œuvres, ni le répertoire de la Chapelle, ni celui de la Chambre ne se limitent aux compositions de ceux dont la charge est d'en assurer le service ordinaire.

On exécute assez rarement, il est vrai, les ouvrages des maîtres illustres sous le règne précédent. Personne alors qui se soucie d'art rétrospectif. Chaque génération, se flattant d'avoir atteint la perfection suprême, nourrit à part soi quelque dédain secret pour tout ce qui l'a précédée : en musique surtout, pour quoi l'antiquité — lieu commode où placer l'idéal que chacun croit faire revivre — n'a point laissé de modèles à suivre. En dehors des musiciens de profession, lesquels savent encore parfois rendre justice à leurs devanciers, il n'est personne à s'occuper d'autre chose que des dernières productions du jour, et cela, à la cour plus que partout ailleurs.

Mais cette société de dilettanti raffinés est folle de musique. Elle en fait une consommation prodigieuse. Jamais quelques compositeurs officiels n'eussent suffi à varier convenablement les motets de la messe quotidienne du Roi, les récits, les airs ou les pièces instrumentales des concerts de sa Chambre. Aussi faut-il recourir fréquemment à ceux dont le talent, encore que non consacré par le prestige d'une charge à la cour, paraît digne de la majesté royale. Maîtres de chapelle et surintendants de la musique, de bonne ou de mauvaise grâce, doivent en passer par là ; tandis que les grands seigneurs ou les courtisans signalent à l'envi au monarque ceux qu'ils auront eu l'occasion d'apprécier à la ville. Seulement, comme le nombre des offices des maisons royales ou princières est forcément limité, comme chaque titulaire s'efforce d'en réunir

plusieurs et qu'il obtient généralement la faveur de présenter lui-même son survivancier, il arrive souvent que tel artiste que le Roi aura distingué attendra assez longtemps avant de pouvoir être régulièrement attaché à sa personne.

Je serais porté à croire que tel fut le cas pour Du Mont. Ni dans le personnel de la Chambre ni dans celui de la Chapelle du Roi il ne se produit de vacance, de 1654 à 1660, qui lui donne l'occasion d'y pénétrer. Chambonnière, en juin 1656, demande bien à être suppléé en ses fonctions de claveciniste; mais il se charge, suivant l'usage, de présenter celui qui doit au besoin le remplacer. Le Roi agrée son candidat: Nicolas Champion, sieur de la Chapelle, son frère, « voulant tesmoigner par là, dit le brevet, la satisfaction que Sa Majesté a de son service [1] ». La même année, la mort de Pierre de la Barre, qui depuis le milieu du règne de Louis XIII avait tenu l'orgue de la Chapelle, laisse libre une place, laquelle, mieux que toute autre, eût convenu à l'organiste de Saint-Paul. Mais l'estime particulière dont jouissait à la cour le défunt et toute sa famille obligeait en quelque sorte le monarque à ne point choisir son successeur ailleurs que parmi les siens. Le fils aîné, Charles-Henry, avait déjà la survivance de la charge de claveciniste de la Reine mère que Pierre de la Barre avait aussi possédée: Joseph, son fils cadet, héritera de l'orgue de la chapelle. L'acte qui le lui concède atteste, en termes particulièrement flatteurs, « sa capacité en la composition de la musique, sa dextérité à toucher de l'orgue et l'expérience qu'il s'est acquise en cet exercice dans les divers pays où ses voyages et la curiosité l'ont obligé de demeurer pendant plusieurs années, mesme en Suède auprès de la Reyne Christine qui l'y appela pour ses bonnes qualitez [2]. »

Cette promotion obligeait Du Mont à patienter quelques années encore, jusqu'au jour où il pourrait trouver place parmi les artistes appelés à diriger les destinées de la Chapelle. Car il semble que ce soit surtout en tant que compositeur de musique sacrée que sa réputation ait été grande, sa valeur incontestée d'organiste ou de claveciniste mise à part. J'en vois la preuve dans la rareté de ses œuvres profanes imprimées : plus encore dans le silence des contemporains sur ce côté de son talent et dans l'absence complète de copies manuscrites d'airs ou de chansons signés de son nom. Si les *Meslanges* de 1657 n'existaient point, on pourrait douter qu'il se fût jamais exercé en ce genre. Ce volume est donc fort important et caractéristique dans l'œuvre du compositeur. Comme incertain encore de sa véritable voie, il semble avoir tenu à y donner des pièces sacrées ou profanes d'ordre divers.

On y trouve des chansons galantes ou bachiques à trois voix, deux airs, aussi à trois voix, sur un Pseaume de Godeau « en faveur des Dames Religieuses, lesquelles, dit l'auteur, feroient peut-être quelques difficultez de se servir des premières pièces de ce livre »; trois *Magnificat* à

1. Bibliothèque Nationale (Mss. franç. 10252). — Chambonnière et son frère prennent tous les deux, dans cette pièce, la qualification d'écuyer.
2. *Ibid.* — Joseph de Chabanceau, sieur de la Barre, restera en fonctions jusqu'à sa mort en 1678.

deux voix, plusieurs motets à deux, quatre, cinq ou six voix avec ou sans instruments, un grand motet à voix seule ; deux *Allemandes* pour l'orgue ou le clavecin, une *Pavane* à trois violes ; sans compter les petites symphonies à deux ou trois parties qui forment les préludes des chansons et dont quelques-uns paraissaient à Du Mont propres pour l'orgue, à l'usage des religieuses qui « le touchent en façon de duo [1] ». Je me bornerai pour l'instant à dire quelques mots des chansons seules ; les autres pièces du recueil ne différant guère de celles contenues dans les *Cantica* de 1652, il sera préférable de rapprocher les unes des autres en une étude d'ensemble sur l'œuvre d'église de Du Mont.

J'ai précédemment donné à entendre qu'il n'est point invraisemblable que tout au moins quelques-unes de ces pièces puissent être rapportées aux années de jeunesse de l'auteur. Ce qui donne quelque force à cette conjecture, c'est qu'elles furent à l'origine écrites en pur style madrigalesque (comme on le concevait du moins au commencement du XVIIe siècle), et pour voix seules, sans basse continue. Le musicien le dit expressément dans la préface : « Les premières pièces de ces Meslanges en forme de Motets ont esté composées pour trois voix seules, j'y ai adjouté une basse continuë pour les rendre plus agréables et plus harmonieuses... »

A vrai dire, à l'époque où Du Mont arrive en France, il aurait pu trouver chez nous un certain nombre d'ouvrages conçus dans le même esprit. Pour ne citer qu'un seul parmi ses contemporains, Artus Auxcousteaux donnait en 1643 les *Quatrains de M. Mathieu mis en musique selon l'ordre des douze modes*, et l'année suivante ses *Meslanges* à quatre, cinq ou six voix. Bien que Brossard prétende à ce propos que tous les compositeurs avaient alors la fureur d'écrire dans ce style « que les Italiens nomment *madrigalesque* », il n'en est pas moins sûr que cette manière, déjà passée de mode, n'était guère cultivée, à Paris, que par les

1. MESLANGES | A II, III, IV et V PARTIES | *avec la Basse continue* | *contenant Plusieurs Chansons, Motets, Magnificats* | *Préludes et Allemandes pour l'Orgue* | *et pour les Violes* | *Et les litanies de la Vierge* | *par le sieur* DV MONT, | *Organiste de Son Altesse* | *Royale le Duc d'Anjou, frère unique du Roy; et en l'Eglise S. Paul. — Livre second.* | *A Paris* | *par Robert Ballard... M. DC. LVII.* — Le livre est dédié à « Monsieur de Halus, seigneur de Courbevoie, conseiller du Roy en sa Cour de Parlement de Metz ».

Du Mont dans sa préface dit qu'il a ajouté pour finir un « Récit de l'Eternité » à voix seule, qui ne s'y trouve cependant pas. Ce morceau fut mis en vente séparément par l'éditeur Ballard et il figure ainsi sur ses catalogues. On le retrouve encore à la fin des *Motets à deux voix* de 1668.

Quant à la mention « Livre second », elle n'implique pas l'existence d'un premier volume de *Meslanges*, comme l'a cru Fétis. Aucun contemporain ne cite un autre recueil que celui-là et cette annotation signifie simplement que c'était là le second livre *imprimé* du compositeur, la première édition des *Cantica* ayant paru en 1652. Fétis, qui n'a point connu les *Cantica* de 1652, a expliqué le fait à sa manière : en attribuant à Du Mont un livre de *Meslanges* qui aurait paru en 1649. Le titre qu'il en donne reproduit exactement dans tous ses détails celui de 1657. Il s'ensuivrait donc que l'un et l'autre de ces recueils auraient contenu des chansons, des motets, des magnificats, des préludes, des allemandes et des litanies de la Vierge. C'est bien invraisemblable, on en conviendra. Personne n'a jamais vu d'ailleurs ce livre I de 1649 : ni Titon du Tillet, ni surtout Brossard, toujours si exact, n'en mentionnent d'autre que celui dont il est ici question.

artistes qui se refusaient à suivre la marche du siècle. La forme alors en faveur est toute différente. C'est l'air de cour, qui s'exécute aussi bien à voix seule accompagnée du luth, du théorbe ou du clavecin, qu'à trois ou quatre voix ensemble. Et même, écrit ainsi à plusieurs parties, l'air diffère toujours des mélanges en ce que le contrepoint en est fort peu figuré ; en ce que les parties marchent à peu près note contre note ou en imitations d'une certaine étendue, correspondant à un membre de phrase entier; enfin, en ce que les répétitions y sont beaucoup moins fréquentes. Le tout en vue, évidemment, de permettre de mieux entendre les paroles qu'on est plus soucieux de traduire musicalement de façon expressive et pathétique. Et pour ce faire, la mélodie bien caractérisée restera confiée à une seule voix. C'est ordinairement la plus haute, les autres devenant presque toujours simples parties d'accompagnement qu'une harmonie abstraite, exécutée sur un instrument, pourrait à la rigueur remplacer.

Jacques de Goüy, dans la préface de ses *Airs à quatre parties*, explique fort bien tout cela et par quoi les airs s'écartaient de l'ancien style. Il faut faire état de ce passage, car il nous fait connaître les idées du temps sur le sujet et les difficultés qu'on trouvait alors à un mode d'écriture qui nous paraît plus simple que tout autre aujourd'hui.

« La composition des Airs est la plus difficile de toutes, dit Jacques de Goüy : d'autant que le Dessus et la Basse estant composez on ne les change pas pour y faire les autres Parties : et néanmoins il faut qu'elles expriment les passions et la prononciation, qu'elles chantent agréablement et qu'elles soient dans la contrainte des reigles de la Composition simple qu'on nomme ordinaire Contrepoint, notte contre notte. Il n'en est pas de mesme pour les Motets ni pour les Meslanges, parce qu'il n'y a point de Dessus ny de Basse qu'on ne change pour faire les autres Parties selon la volonté du Compositeur. Pour une autre raison cette façon de composer est incomparablement bien plus pénible que la figurée ; d'autant qu'en figurant on esvite toutes les difficultez qui se présentent, ce qui est impossible de faire icy, où toutes les parties vont ensemble. Je sçay que ceux qui ne s'adonnent pas à la composition des Airs s'imaginent que cette manière n'est pas considérable ; mais je trouve que l'on peut faire trois ou quatre Motets pour un Air qui aura toutes ses parties bien proportionnées et bien adjustées avec toutes les circonstances que j'ay dès-jà dites [1]. »

Ce témoignage du chanoine d'Embrun fait assez voir quelle importance beaucoup d'excellents esprits attachaient alors à ces airs que d'aucuns trouvent aujourd'hui si simples, et combien grande fut l'erreur de ceux qui se sont imaginé que c'est par ignorance ou par impuissance que les artistes de ce temps préférèrent ce mode d'écriture à celui dans quoi leurs devanciers avaient excellé [2]. Personne n'a songé jusqu'ici

1. Préface des *Airs à quatre parties...* (1650).

2. Pour se rendre un compte exact des scrupules et des soins que les musiciens d'alors apportaient à la composition des airs, à l'exacte disposition des notes et des intervalles mélodiques considérés comme facteurs d'expression, il est intéressant

à incriminer les Florentins qui délaissèrent pour le chant récitatif à voix seule les polyphonies palestriniennes. On s'accorde à donner des louanges à leur initiative audacieuse, dont le but n'est point différent de celui que visaient à atteindre, par d'autres voies, les compositeurs français de la nouvelle école. Car ne doutons point qu'alors le plus médiocre assembleur de notes ne fût capable, vaille que vaille, d'édifier les contrepoints figurés d'un motet en reproduisant avec une servilité routinière les formules des maîtres, tout ainsi que le premier venu des écoliers de nos conservatoires sait écrire aujourd'hui, sans efforts, quelques lambeaux de phrases mélodiques. Tandis que ceux-là seuls que tout le monde tenait pour les premiers s'essayaient — avec quels scrupules et quelle conscience ! — dans le style mélodique des airs, dont les modèles étaient encore rares et pour quoi il fallait tout tirer de son propre fonds.

Tout cela, à dire le vrai, ne va pas à nous expliquer pourquoi Du Mont, si pénétré de l'esprit nouveau dans sa musique d'église, n'a pas cru devoir adopter la forme des airs à plusieurs parties et leur a préféré des pièces de goût plus scolastique, déjà presque suranné. Ce n'est pas que dans ses *Meslanges* il n'y ait beaucoup d'originalité. La forme y est infiniment plus libre et plus vivante que dans les œuvres analogues d'Auxcousteaux, par exemple, où la sèche précision des formules contrapontiques, ingénieuse parfois, ignore trop la souplesse et la grâce. Celui-ci, comme le dit Brossard, ne songeait vraiment qu'à faire de l'harmonie, tandis que les thèmes de Du Mont ne sont nullement dénués d'expression et que leur heureuse combinaison donne partout l'impression de la beauté véritable. Ce n'est pas trop de dire que presque toutes ces pièces sont de véritables petits chefs-d'œuvre de sentiment délicat, d'émotion sincère et discrète. Elles sont dignes de prendre place à côté des meilleures de Roland de Lassus, que leur style rappelle par certains traits. Au point de vue technique, il faut en louer la facilité merveilleuse, l'exquise correction, et rendre grâces au compositeur d'avoir résisté, cette fois, aux entraînements de la mode, en usant si habilement des procédés qui avaient suffi aux maîtres du passé. Mais, si fidèle qu'il soit demeuré aux traditions, le maître n'a pas fermé l'oreille aux voix du présent. Un souffle moderne vivifie ces formes antiques. Trop musicien peut-être pour avoir voulu se priver des ressources les plus complexes de l'art au bénéfice des versiculets misérables qu'il animait de ses accents, Du Mont semble, inconsciemment si l'on veut, tenter un compromis entre les deux écoles. Son œuvre garde par là quelque chose du charme singulier de ces madrigaux italiens des toutes dernières années du siècle précédent, alors que la mélodie va surgir enfin, palpitante et radieuse, dégagée des derniers voiles qui l'enserraient encore.

Toutefois, ces compositions sont bien du domaine de l'art polyphoni-

de se reporter à l'histoire du débat entre le Hollandais A. Ban et Boesset au sujet de la musique d'une de ces petites pièces, débat qu'on trouvera exposé en l'introduction de la *Correspondance* de C. Huygens (édition de Jonckbloet et Land).

que. Cela se marque par la facilité avec laquelle elles se prêtent à recevoir les compléments harmoniques qui y ajouteront de nouvelles grâces sans être pourtant nécessaires. Aux trois voix, dessus, haute-taille et basse, suffisantes en rigueur; le maître a joint d'abord une basse continue, qui, en beaucoup de passages, modifie l'harmonie première en en plaçant la base au-dessous de la basse vocale devenue de la sorte partie intermédiaire. Puis il écrit une quatrième partie, facultative à vrai dire, pour un dessus de viole, « qu'il faut, remarque-t-il, toucher délicatement et avec discrétion afin que l'on puisse entendre distinctement les voix. » Aussi mélodique qu'harmonique, cette partie instrumentale se combine délicieusement avec les autres. Dans l'esprit du musicien, il convient de chanter d'abord à voix seule la première reprise de la pièce, puis de la répéter avec la viole « pour faire plus grande harmonie »; on en usera de même pour la seconde.

En outre, chacune des vingt pièces des *Meslanges* se trouve précédée d'un prélude d'assez grandes proportions, généralement en deux mouvements d'allure et de rythme différents. Composés premièrement pour deux instruments, dessus et basse de viole avec la basse continue, ils furent renforcés plus tard, en 1661. « Amy lecteur, dit Du Mont à ce sujet, quelque temps après que ces Meslanges ont esté imprimez, Monsieur Ballard m'ayant prié de faire une Troisième Partie aux Préludes pour faire plus grande Harmonie, j'ay creu luy devoir donner cette satisfaction en faveur de ceux qui touchent la Viole. Vous remarquerez s'il vous plaist..... que cette Partie adjoustée n'a pu si bien chanter qu'elle auroit fait si elle eust esté composée à mesme temps avec les autres parties [1]... » Malgré cette réserve modeste, il faut reconnaître qu'elle est toujours fort bien disposée (surtout lorsqu'on la place en taille, entre les deux autres, plutôt qu'au diapason du dessus où, à notre goût, elle croise trop souvent avec la première [2]). Ces petites pièces instrumentales, ainsi traitées à trois parties principales, sont d'un effet très heureux. Sans doute leur expression demeure encore assez vague, bien que souvent écrites sur le thème même du trio vocal qu'elles préparent, tout au moins sur des fragments mélodiques caractéristiques qui reparaîtront dans l'harmonie des voix. Mais elles sont fort purement et fort élégamment suivies, et montrent assez que Du Mont possédait à fond la technique de son art [3]. On peut, pour s'en con-

1. Troisième Partie | *adjoustée* | *aux Preludes* | *des Meslanges de* Henry Dv Mont | *pour un dessus de Viole, ou Taille, ou pour* | *une Basse de Viole touchée* | *à l'octave.* || *Avec la Basse continue des Motets à plusieurs* | *Parties, pour la commodité des Instrumens*... Paris, Robert Ballard, 1661 (Préface).

2. Le musicien a pris soin de faciliter cette disposition, puisque cette partie ajoutée est écrite tout au long en contrepoint renversable avec la première, faisant dans l'un et l'autre cas bonne harmonie sur la basse. Cette facilité à se plier à des combinaisons différentes est encore une marque de l'esprit polyphonique dans quoi toute cette musique a été conçue.

3. Il faut bien que même pour le compositeur l'expression de ces morceaux fût assez peu caractérisée, puisqu'il en indique plusieurs comme propres à être joués sur l'orgue. Il est vrai que de ceux qu'il estime dignes du saint lieu (nos 3, 7, 10, 14, 15, 17, 18) aucun n'appartient aux chansons pathétiques ou galantes. Ils servent d'entrée

vaincre, rapprocher ces préludes des meilleures pièces de clavecin de l'époque : comparaison facile puisqu'il dit lui-même qu'ils sont écrits « en façon d'allemandes ».

Chaque morceau de ce recueil forme donc à lui seul un petit concert complet. Instruments et voix trouvent à s'employer et à se faire réciproquement valoir. Si la forme que le musicien a préférée n'est point celle qui passait alors pour la plus nouvelle, nous n'avons pas à regretter qu'il n'ait pas suivi là-dessus le dernier goût du temps. Ne vaut-il pas mieux qu'il ait essayé de concilier les nécessités de l'expression dramatique avec l'ingénieuse complexité des procédés qui appartiennent en propre à la musique ? Était-il bien nécessaire que, pour rendre parfaitement le sens des paroles, le compositeur en vînt à se priver des richesses véritables de son art, à substituer la pure déclamation ou la mélodie monodique aux multiples combinaisons des contrepoints? Si dans le drame lyrique cette nécessité pouvait à la rigueur être admise (encore qu'il soit permis de penser que Lulli et ses successeurs immédiats eussent dû mieux défendre les droits de la pure musique), il n'y avait vraiment aucune raison d'en agir de la sorte en des œuvres destinées au concert et qui ne visaient point à l'illusion du drame.

Il suffisait — Du Mont l'a compris sans doute — de rajeunir tant soit peu les antiques formules, de les vivifier par une écriture plus libre et plus souple. Souci qui se révèle non seulement dans l'allure indépendante et mélodique de chaque voix de la polyphonie, mais encore dans la meilleure disposition du texte chanté et par les nuances de mouvement assez nombreuses, sur l'importance desquelles le musicien insiste complaisamment. Il a la plus grande foi dans la force émotive de la musique : « Il n'y a personne qui n'esprouve en luy-mesme, dit-il, s'il n'est tout à fait stupide, qu'elle donne le Bransle aux mouvemens de l'Esprit et qu'on ne se sente esmeu de joye, de compassion, de tristesse, d'aversion ou de haine selon les choses que ses accords annoncent à l'oreille... » Par cette recherche de l'expression, aussi bien que par l'habile emploi qu'il sait faire des instruments mêlés aux voix, il annonce manifestement l'art nouveau, tout en montrant qu'il a gardé toujours le culte des chefs-d'œuvre du passé. Tel sera, pour le dire dès maintenant, le caractère de son œuvre tout entier.

Quel accueil le public réserva-t-il à ces compositions ? Il est assez malaisé de le savoir. Sans doute la complication relative des moyens d'exécution dut nuire à leur popularité, aussi bien que la vogue des airs à voix seule qui devenait plus grande de jour en jour. Les chanteurs à la mode, élevés à l'école de Nyert ou de Lambert, préféraient évidemment ces derniers ; car l'habitude générale d'exécuter les deuxièmes couplets en *diminutions* les laissait libres d'y faire briller leur virtuosité, que le

à des airs à boire et leur rythme franc et décidé ne diffère point de celui de beaucoup de pièces d'orgue de mouvement rapide. Les autres, au contraire, prêtent mieux au sentiment ; ils veulent, pour faire leur effet, êtré joués avec délicatesse et expression. Certains, ainsi compris, auront un charme mélancolique et tendre fort pénétrant.

contrepoint des *Meslanges* eût retenue dans des limites plus étroites. Les préludes, considérés comme simples pièces instrumentales, gardèrent certainement plus longtemps la faveur, et il n'y a pas de raison de croire que les différents motets qui terminent le recueil n'aient pas eu, comme le reste de la musique d'église du maître, l'honneur d'exécutions fréquentes. Mais les chansons à trois voix furent à coup sûr moins favorisées. En dehors des hôtels des princes ou des grands seigneurs qui tenaient à leurs gages un petit corps de musiciens, en dehors de ces réunions d'artistes à demi publiques, lesquelles jouent alors le rôle de nos entreprises de concert, elles sont peut-être demeurées assez peu répandues. Il est à noter cependant qu'il en fut fait plusieurs tirages, car les exemplaires qui subsistent présentent entre eux quelques différences qui ne sauraient s'expliquer autrement.

Rien n'interdit de croire qu'en les écrivant, ou du moins en les publiant, Du Mont ait eu en vue le service du prince à la maison duquel il était attaché. La musique de la Chambre du duc d'Anjou comptait douze artistes, y compris le maître de musique, Jean Granoüillet, sieur de Sablières [1]. C'était plus qu'il n'en fallait pour de semblables œuvres, conçues pour des chanteurs solistes. Quant aux parties de violes qui soutiennent les voix, Du Mont les pouvait confier à ses deux collègues chargés de la musique instrumentale: Jean Itier, la basse, et Nicolas Hottman, le plus célèbre virtuose de ce temps, qui jouait le dessus de viole et au besoin le théorbe. Les compositions destinées aux concerts intimes n'employaient pas généralement d'autres instruments que ceux-là, car les violons — préjugé que Du Mont semble avoir partagé — étaient tenus à l'écart. On les réservera longtemps encore aux airs de danse des bals ou des ballets, à moins qu'ils ne prennent part aux grandes fêtes musicales qui réunissent un chœur imposant, tant à l'église qu'ailleurs.

Les compositions religieuses qui font suite aux *Meslanges* conviendraient encore très bien à la chapelle d'un prince qui ne disposait pas des chanteurs nombreux de la messe du Roi. Plusieurs sont écrites à deux voix avec une ou deux violes « si l'on veut ». D'autres sont à cinq voix, les Litanies de la Vierge par exemple. Mais le compositeur n'avait pas travaillé en vue de masses considérables, puisqu'il examine quelque part ce que l'on pourra faire « s'il y a assez de voix pour doubler les parties ». Sans doute, nous l'avons vu, les conditions d'exécution étaient les mêmes dans la plupart des églises, hors le cas de solennité tout à fait exceptionnelle. De plus, rien n'indique précisément que Du Mont ait été chargé d'écrire la musique de la messe du duc d'Anjou. Mais puisqu'il y tenait l'orgue et que sa réputation de compositeur religieux était déjà établie, il serait bien surprenant qu'il n'ait pas

1. Huit chanteurs (Hautes-contre, Basses, Tailles hautes et basses) et trois instrumentistes. Les parties de dessus étaient confiées aux pages de la musique comme chez le Roi. Car plus tard seulement des brevets de musicienne de la Chambre seront donnés à des chanteuses, ce qui n'empêche point d'ailleurs que quelques-unes se fassent souvent entendre à la cour, dans les concerts ou dans les récits des ballets.

cherché quelquefois l'occasion de retrouver à la cour les succès que la ville ne lui avait pas ménagés.

D'ailleurs ses nouvelles fonctions ne l'absorbent pas au point qu'il renonce à son public ordinaire. Loret, dont la *Muze historique* reflète assez bien les opinions des Parisiens d'alors, Loret cite (pour la première fois) son nom en 1659. C'est à l'occasion d'un grand service célébré chez les Pères de la Merci, le 29 janvier, en l'honneur du fondateur de leur ordre, saint Pierre Nolasque.

L'évêque d'Amiens y prêcha et Mlle de Novion y fit la quête. L'assistance était nombreuse et brillante:

... deux Princesses, trente Dames,
Six Evesques ou grands pasteurs,
Quatorze Abbés, douze Docteurs...

et, au dire du gazetier poète, la musique de Du Mont

Y charma les plus délicats.

Au mois de novembre de la même année, une fête du même genre, dont Du Mont était encore le héros, attirait son attention. C'était un grand amateur de musique, chez qui toutes les semaines avait lieu un concert fort suivi, M. de Saint-Mesmin, contrôleur général des finances du duc Gaston d'Orléans, qui faisait célébrer la Sainte-Cécile en grande pompe dans l'église des PP. Célestins,

Par de saints et sacrez Cantiques
Et divers Motetz angéliques
Dignes d'être préconisez
Que Dumont avoit composez [1].

Evidemment les termes élogieux dont Loret a coutume de se servir n'ont aucune signification précise par eux-mêmes, d'autant qu'il les distribue indistinctement à quiconque dont il parle. Mais des événements, petits ou grands, il ne mentionne que ceux qui avaient fait sensation dans le public, à moins qu'il ne s'agisse de quelqu'un de ses amis, auxquels il excelle à faire de la réclame, à tout propos et hors de propos. Or Du Mont n'en était pas; lorsque le Roi, un peu plus tard, le désignera pour diriger sa chapelle en même temps que Robert, le nouvelliste le fait justement observer.

Avec ces Chantres d'importance
Je n'eûs jamais de connoissance,

remarque-t-il, pour indiquer par là combien ses éloges étaient à l'ordinaire sincères et désintéressés.

Quoi qu'il en soit, les bouts-rimés du gazetier normand n'en consacrent pas moins une renommée qui s'affirmait aussi notoire à la ville qu'à la cour. Peut-être faut-il attribuer surtout au goût personnel du

1. Loret, *La Muze historique*, lettres du 1er février et du 29 novembre 1659.

jeune duc d'Anjou le choix fait de Du Mont pour servir auprès de lui; mais le passage du musicien dans la maison de la Reine est bien le témoignage de l'estime où le tenait le monarque lui-même. Au mois de juin 1660, après une absence de près d'un an, Louis XIV, qui vient d'épouser Marie-Thérèse, fait sa rentrée dans Paris avec toute la cour. Il s'agit de constituer la Maison de la jeune souveraine conformément à la grandeur de son rang. La musique de la Chambre est un des services jugés nécessaires à la majesté royale, le prince fût-il médiocre amateur de musique comme il semble que ç'ait été cette fois le cas. Parmi les artistes désignés, Henry Du Mont figure comme claveciniste, pour un semestre, aux gages de 600 livres. Pour l'autre moitié de l'année, le titulaire est un certain Etienne Antoine, qui jusqu'ici ne nous est pas autrement connu.

La musique de la Reine compte deux maîtres. C'est dans le semestre de Sébastien Le Camus, violiste célèbre [1] et compositeur d'airs de cour, que Du Mont est inscrit. Jean de Boësset, le fils d'Antoine de Boësset, qui avait le même emploi chez le Roi et qui abandonnait le service de la Reine mère, remplit le second. Quatre enfants de musique, douze chanteurs, deux joueurs de basse de viole complètent le personnel avec les deux clavecinistes. Tout ce monde servira par semestre et les uns et les autres ont été désignés pour entrer en fonctions à partir du 1er juillet 1660 [2].

Comme dans la pratique, ainsi qu'on l'a déjà remarqué, les emplois de claveciniste et d'organiste se confondaient et qu'il apparaît que les musiciens préféraient le second titre au premier, on ne s'étonnera pas de voir Du Mont prendre celui d' « Organiste de la Reyne » sur un des ouvrages qu'il publie vers ce temps-là. Je ne sais même pourquoi il n'a point cru devoir faire montre de sa nouvelle qualité lors de la seconde édition des *Cantica sacra* que l'imprimeur Ballard donnait au public en 1662. Cette édition ne différait, il est vrai, de la première, que par une plus grande correction, qualité qui, au dire de Brossard, manquait singulièrement à celle de 1652 ; mais comme on en changeait la date, on eût bien pu modifier le titre du même coup. Il n'en fut rien. Le recueil qui parut l'année suivante, en 1663, porte seul cette mention.

Ce livre, un des plus rares aujourd'hui parmi ceux qui nous restent du compositeur, se compose d'une suite d'airs à quatre parties sur la paraphrase des *Pseaumes* de Godeau, paraphrase qui avait eu un tel succès dans le monde des musiciens qu'il n'en est, pour ainsi dire, pas un seul de quelque réputation qui n'ait cru devoir la mettre en chant.

Il y avait sans aucun doute déjà plusieurs années que Du Mont avait cru devoir orner de sa musique les vers un peu languissants de l'évêque de Vence. Un de ces psaumes, le psaume IV, « Quand l'esprit accablé

1. Jean Rousseau (*Traité de la viole*... 1687) dit de lui qu'il « excelloit à ce point dans le jeu du Dessus de Viole que le seul souvenir de la beauté et de la tendresse de son exécution efface tout ce qu'on a entendu jusqu'à présent sur cet instrument ». Le Camus mourut en 1677.

2. Archives Nationales, Z^1 a 511.

sous le faix des douleurs », figure dans les *Meslanges* de 1657, traité à trois voix dans le style polyphonique des autres chansons du recueil. Ce psaume est reproduit naturellement dans ses *Airs* de 1663 [1], accompagné de neuf autres pièces de composition semblable. C'est là la seconde partie du volume : ces dix airs en forme de motet sont ornés, comme autrefois les *Meslanges*, d'une « quatriesme partie adjoustée pour un dessus de viole ou violon de laquelle on se servira si l'on veut ». Nous y retrouvons les mérites expressifs et musicaux déjà loués dans l'œuvre profane qui semble l'équivalent de celle-ci, et nous préférerons ces petites pièces, que les contemporains estimèrent sans doute écrites un peu trop à l'antique, aux trente airs, conçus dans la formule nouvelle et qui servirent vraisemblablement de passeport aux autres [2].

Ce n'est pas qu'ils soient sans beauté. La mélodie en est franche et expressive : dans ses grandes lignes un peu froides, elle n'est dénuée ni de noblesse, ni d'élégance. Mais il y manque quelque chose : ce mouvement, cette chaleur, cette force communicative, résultant de la marche des contrepoints qui se croisent, se poursuivent, s'étreignent, en un désordre apparent que régit une raison supérieure : image plus ressemblante de la complexité de la vie émotionnelle que la mélodie des airs, où comme en un marbre glacé taillé par un habile ouvrier, l'expression s'est figée en les lignes harmonieuses d'une attitude unique [3].

1. AIRS | A QUATRE PARTIES | *avec la basse continue* | *et* | *quelques-uns à trois en forme de Motets* | *à la fin du Livre* | *sur la Paraphrase* | *de quelques Pseaumes et Cantiques* | *de* | *Messire* Anthoine Godeau | *evesque de Vence* | *composez par* HENRY DV MONT, *organiste de la Reyne* | *et de l'Eglise Saint-Paul. — A Paris chez Robert Ballard..... M. DC. LXIII* ; in-4°.— Cet ouvrage est dédié à « Monsieur de Saint-Mesmin, sieur de Villamblin, Conseiller du Roy en ses Conseils et Controolleur Général des finances de feu S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans ». Nous avons vu ce personnage faire célébrer la Sainte-Cécile aux Célestins avec de la musique de Du Mont, en 1659, et nous savons qu'il donnait concert chez lui régulièrement. Il comptait donc parmi les admirateurs et les protecteurs du maître, lequel proteste, dans sa dédicace, de sa reconnaissance pour l'estime qu'il professait pour « quelques productions de son génie sur la Musique » et de son admiration pour « ses belles connoissances en l'Art qui fait un des plus nobles emplois des Anges dans le ciel ». Cet ouvrage est fort rare : la Bibliothèque nationale ne le possède point, mais on en trouve un exemplaire pour *Dessus* et *Basse continue* au Conservatoire, ainsi qu'une belle copie des parties vocales en partition de la main de Philidor. Un second exemplaire en est cité, sous le n° 100, dans le catalogue des livres provenant de la bibliothèque de Lord H***, secrétaire perpétuel de la Société *Philobiblion* de Londres. La vente en eut lieu à Paris, les 17 et 18 avril 1882, et j'ignore quel fut l'acquéreur. Le livre faisait partie d'un « Recueil d'airs spirituels » édités par Ballard en trois volumes. Quelques-uns des airs ont été insérés à la suite d'une édition de Jacques de Goüy: « *Le Compagnon divin ou les Airs à quatre parties sur la Paraphrase des Pseaumes de Messire A. Godeau... esquels on a ajouté quelques airs de la composition de Mr Henry Du Mont, et une nouvelle pièce.* Londres, W. Pearson (vers 1680).

2. Le volume renferme en outre trois motets latins : une Antienne de sainte Cécile, un *Laudate* et un *Domine salvum.* Peut-être sont-ils là pour légitimer la dédicace à M. de Saint-Mesmin et faisaient-ils partie de la musique pour la Sainte-Cécile aux Célestins. C'est assez vraisemblable.

3. Ce sont probablement ces *Airs* que le chapitre cathédral de Rouen acquérait en 1666. Cette année, dit le registre des délibérations, on fit venir de Paris des Motets (les *Cantica sacra* sans doute) et des Chansons de M. Dumont, maître de la musique du Roi. (Archives de la Seine-Inférieure, G. 2708.)

Il eût été inutile d'essayer de lutter contre le goût qui portait les artistes et le public vers la forme monodique, plus simple que les polyphonies anciennes. Car pour être publiés à quatre parties, tous ces recueils d'airs, celui de Du Mont comme les autres, ne requièrent pas pour cela quatre voix concertantes. Le plus souvent ils seront exécutés à voix seule (aussi bien les trois autres ne sont-elles que remplissage harmonique) et l'artiste s'accompagnera d'une basse continue sur la viole, le théorbe, l'orgue ou le clavecin. Du Mont s'est si bien rendu compte qu'il en serait presque toujours ainsi qu'il a pris soin de faciliter la chose. « Je m'y suis estudié à chercher la facilité du chant pour toutes sortes de personnes, dit-il en l'avertissement au lecteur. J'ay mis la Basse continue avec le Dessus pour la commodité de ceux qui voudront jouer des instrumens et chanter ensemble. » Et en effet ces deux parties sont réunies en partition sur le même cahier : une note nous apprend que « ceux qui n'auront à faire que du dessus et de la basse continue les pourront achepter à part. » Cette combinaison était la plus pratique : mais depuis le commencement du siècle pour le moins, sans vouloir remonter plus haut, tous les *Airs de cour* déjà avaient été édités aussi bien en parties pour plusieurs voix, qu'à voix seule, soutenue d'un accompagnement en tablature de luth [1].

En passant dans la maison de la Reine, Du Mont avait dû quitter le service du duc d'Anjou. Jean-Henry d'Anglebert allait l'y remplacer. A quelle date précise? Nous l'ignorons, mais sur l'acte de baptême de son fils, Jean-Baptiste-Henry, acte cité par Jal (*Dictionnaire de Biographie et d'Histoire*), d'Anglebert, le 26 mars 1662, prend déjà le titre d'organiste de Monseigneur le duc d'Orléans.

Auprès de la Reine comme auprès du frère du Roi, le rôle artistique de Du Mont n'avait encore qu'une importance secondaire. Nous ne connaissons qu'une très infime part de la musique instrumentale qu'il avait composée et rien du tout, les *Meslanges* mis à part, des pièces vocales, airs ou récits qu'on peut lui attribuer sans crainte d'erreur [2]. Mais il apparaît évident qu'il avait cessé déjà de se sentir attiré

1. Dès les premières années du XVIIe siècle, les Italiens ont publié des madrigaux composés en vue de ces deux manières de les exécuter. Ceci est à noter, car le madrigal suppose nécessairement une polyphonie plus intriguée et plus de développement que l'air proprement dit. Paolo Quagliati, organiste de Sainte-Marie-Majeure, dans son *1er livre de Madrigaux à quatre voix* (Venise, Giacomo Vincenti, 1608), déclare expressément qu'ils peuvent se chanter à voix seule, soprano ou ténor, avec une basse (*basso seguito*) instrumentale, si l'on ne veut ou si l'on ne peut employer quatre voix... « Vedendo che nell' età hoggi alcuna parte hà gustato della musica piena di più voci, se bene dalla maggior parte par che sia desiderata ed applaudita la musica vota, cioè di *voci sole con l'Instrumento* e ciò forse per maggior intelligenza e chiarezza delle parole ò forse per maggior distintione e godimento delle belle voci e bei cantanti, mi risolsi per sodisfacere all' una ed all' altra parte, procurare di pascer più gusti e presi per espediente di comporre questi miei Madrigali in questa nova foggia... »

2. Ce n'est pas qu'on ne trouve quelquefois le nom de Dumont dans certains recueils d'airs du temps. Mais ce n'est pas de notre compositeur qu'il s'agit, quoique cette similitude d'un nom, fort commun d'ailleurs, ait causé des confusions. C'est ainsi que le catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire attribue à l'organiste de Saint-Paul un air à boire : « Amis, jusqu'à la fin il faut aimer la table », qui n'est cer-

vers l'art profane où d'autres d'ailleurs excellaient, au goût de la ville et de la cour tout au moins. Et son talent d'exécution sur le clavecin ou l'orgue, quelque remarquable qu'on le veuille supposer, était égalé et probablement surpassé par d'autres virtuoses.

Chambonnières et la brillante pléiade des élèves formés par ses leçons et ses exemples l'avaient toujours emporté sur lui au clavecin; à l'orgue même, de nouveaux venus contrebalançaient dans l'estime des contemporains la gloire de l'organiste de Saint-Paul. Étienne Richard, par exemple, qui touchait l'orgue de Saint-Jacques-de-la-Boucherie et que le Roi, pris d'un bel amour pour le clavecin, avait choisi en 1657 pour lui en enseigner les principes [1]; ou bien encore Le Bègue, d'abord organiste de Saint-Méry et plus tard un des quatre de la chapelle royale. Ces deux artistes semblent avoir tenu le premier rang. « Ce n'est pas à moy, dit Le Gallois, à décider du prix entre ces deux grands personnages; je me contenteray de dire que l'un et l'autre ont esté justement admirez de tout le monde... »

Mais le moment est proche où le choix du monarque va ouvrir au compositeur un champ plus vaste que celui où il s'était jusqu'alors exercé et le mieux propre au développement de son génie. Au cours de l'année 1662, un des deux maîtres de la Chapelle royale, Jean Veillot, qui en 1643 avait quitté la maîtrise de Notre-Dame pour le service du Roi, était venu à mourir [2]. Thomas Gobert, son collègue, demeurait donc seul à assurer un service d'autant plus lourd que le jeune Roi, arrivé maintenant à l'âge d'homme, exigeait de ses musiciens une assiduité plus grande et des efforts plus multipliés.

tainement pas de lui. Il figure sous le nom de « Mr Dumont l'aîné », dans le *Recueil d'Airs sérieux et a boire, imprimés au mois de juin 1701,* chez Christophe Ballard.

Dans un autre ordre de compositions, Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*) fait figurer dans la liste des œuvres de Du Mont « *Six Sonates pour violon et basse continue* » qui se trouveraient en manuscrit à la bibliothèque de l'université de Rostock. C'est une erreur. Ce manuscrit est daté de 1723 et son auteur se qualifie de « cy-devant Organiste et Maistre de Clavecin ordinaire de la musique de la Chambre de Madame Son Altesse la Princesse d'Arcour ». La dédicace, datée de Besançon, est adressée au prince héritier Frédéric-Louis de Wurtemberg et Montbéliard, qui séjourna dans cette ville un certain temps. La fille de ce prince devint par la suite duchesse de Mecklembourg et légua ses livres et sa musique à l'université de Rostock, où elle s'était fixée, après son veuvage. M. le Dr Hofmeister, bibliothécaire de l'université de Rostock, m'a communiqué ces renseignements. Ils pourront éviter aux curieux des recherches inutiles au sujet de compositions qui seraient d'un intérêt capital si elles remontaient au temps de Henry Du Mont, tandis qu'elles n'ont rien que d'ordinaire à la date où elles furent écrites.

1. « Aujourd'hui 14e du mois de février 1657... Sa Majesté prenant un singulier plaisir à entendre toucher le clavessin et de le toucher elle-mesme, Elle a choisy Estienne Richard pour lui en montrer la méthode et l'a aujourdhuy retenu pour la servir désormais en la qualité de Maistre joueur d'Espinette... » (Bibliothèque nationale, Ms. fr. 10252.)

2. A défaut d'autre document plus précis, la date de la mort de Veillot peut être établie indirectement par le témoignage de la *Muze historique* de Loret, qui, dans la lettre du 2 septembre 1662, nous apprend que Berthod, un des chantres de la Chapelle, venait d'être mis en possession de l'abbaye de Bois-Aubry, bénéfice

Que le sieur Veillot illustre homme
Dans la Muzique très sçavant
Avoit possédé cy-devant..

Au temps de Louis XIII ainsi qu'au cours des périodes troublées de la régence, le service de la Chapelle, comme tous les autres, s'était réduit singulièrement. Les rôles sont occupés par des titulaires vieillis que personne ne songe à remplacer alors que le besoin s'en fait sentir. Occupé d'autres soucis, encore qu'il aimât profondément la musique, Louis XIII ne paraît pas avoir apporté grande attention au recrutement ou à l'entretien du personnel de ses artistes. Pour que de telles institutions soient véritablement florissantes, il faut de longues périodes de paix que son règne ne connut point, ou un goût déterminé pour la pompe et la grandeur, immuables attributs plus tard de la majesté royale même au milieu des pires détresses. Ajoutez que le style nouveau dont Nicolas Formé a donné les premiers modèles se traduisait mieux par la virtuosité de quelques chanteurs excellents que par l'ensemble imposant d'un chœur discipliné. Aussi, bien que la Chapelle comptât déjà des artistes habiles, il est assez probable qu'au moment où Louis XIV commence à régner par lui-même, l'institution était en pleine décadence. Le fait est attesté par la *Muze historique* pour la musique de la Chambre. Loret y fait grand mérite à Boësset de l'avoir restituée en son antique lustre. Pour la chapelle, il fallut attendre encore quelques années une restauration si nécessaire. Au début de son règne, le jeune roi est surtout curieux de fêtes, de ballets, de divertissements mondains et profanes. Il se contente à l'église de ce que ses maîtres de chapelle réalisent avec leurs ressources restreintes. Au surplus, les déplacements fréquents de la cour ne permettent guère les exécutions musicales importantes, sinon de loin en loin, d'autant moins que les chapelles des châteaux royaux étaient généralement de dimensions fort restreintes.

Peu après la mort de la Reine mère, le Roi, auquel le séjour de Paris avait toujours déplu, se fixe à Saint-Germain, tandis que les nouvelles constructions de Versailles deviennent l'occasion de fréquents voyages et de villégiatures toujours plus longues, jusqu'au jour où la nouvelle résidence sera définitivement adoptée. A Versailles comme à Saint-Germain, le Roi tient une cour brillante. C'est désormais tous les jours que, à la messe et au salut, les chanteurs auront à se faire entendre. Il faudra donc faire appel à des musiciens nombreux pour que la répétition trop fréquente des mêmes motets ne devienne point fastidieuse. D'autant plus que la transformation du goût non plus que la coutume ne permettent guère de recourir, sinon fort rarement, au répertoire ancien.

L'organisation de la Chapelle telle qu'elle avait été établie par François Ier, avec ses deux maîtres de musique [1] servant par semestre, deve-

1. Le titre officiel de ces musiciens est en réalité « Sous-maître de la Chapelle de musique ». Le maître de musique est un ecclésiastique de haut rang, évêque ou archevêque, qui a la direction générale de tout le personnel, aumôniers, musiciens, chapelains et clercs de chapelle, mais qui ne s'occupe nullement de la partie artistique. Comme le rôle des sous-maîtres qui en avaient la direction effective était tout semblable à celui des maîtres de musique des églises, l'usage s'établit de bonne heure de leur donner la même dénomination : en parlant d'eux tout le monde dit « les maîtres de la Chapelle du Roi ».

nait insuffisante. Le Roi décida qu'il y en aurait quatre désormais, se succédant de trois en trois mois. Et pour commencer immédiatement la réforme, Veillot fut remplacé par deux nouveaux titulaires.

Il ne semble pas qu'il y ait eu un véritable concours, ainsi qu'on fit par la suite, ni qu'on ait obligé les concurrents à mettre en musique le même texte. Mais un assez grand nombre d'artistes furent invités à faire chanter devant le Roi quelques-unes de leurs œuvres, ce qui ressort tout au moins de ce qu'en dit la *Muze historique* de Loret. Ces essais préparatoires prirent un certain temps. Enfin, dans la première semaine de juillet 1663, Du Mont et Robert étaient officiellement désignés [1]. Le premier déjà bien connu : quant au second, Pierre Robert, maître de musique de Notre-Dame depuis dix ans, il est certain qu'il ne pouvait non plus être ignoré du Roi, lequel avait entendu à coup sûr de ses compositions lors des visites assez fréquentes à l'église métropolitaine de Paris que la tradition imposait à la Cour [2]. Peu après ces nominations, le semestre de Gobert était semblablement divisé. Le vieil artiste n'en conservait qu'un quartier ; l'autre revenait à un musicien, Gabriel Expilly, duquel nous ne connaissons presque rien. Il apparaît par un témoignage contemporain que cet Expilly (dont on trouve souvent le nom dénaturé sous la forme Spirly) s'était distingué lors du concours. Toutefois l'investiture officielle ne lui aurait pas été accordée immédiatement, mais seulement l'année suivante, pour des raisons qui sont restées ignorées [3].

1. Après les essais qu'on a faits
De quantité de gens parfaits
En profession musicale...
Le Roy dont l'oreille est sçavante
En cette science charmante
Par un vrai jugement d'expert
A choisi Du Mont et Robert,
Tous deux rares, tous deux sublimes
Et tous deux excellentissimes...

Loret annonce le choix du roi dans sa lettre du 7 juillet 1663. Mais la nomination officielle ne fut faite cependant que le 8 du même mois. (*Journal des bienfaits du Roy*, Bibl. nation. mss. fr. 7651.)

2. Pierre Robert, fils d'un marchand tailleur de Paris, né vers 1618, fut élevé à la maîtrise de Notre-Dame où il parvint à la dignité de « Spé », c'est-à-dire d'élève-maître chargé de la surveillance des autres enfants. Il y prit sans doute l'habit ecclésiastique. On le trouve plus tard maître de musique à Senlis. En cette qualité, il remporte, en 1648, le prix au Concours de la Sainte-Cécile du Mans. De Senlis, il passa à Notre-Dame de Paris dont il obtint la maîtrise le 28 avril 1653. De Notre-Dame il vient à la Chapelle du Roi où il demeure jusqu'en 1684. D'abord abbé de Chambons, il obtint du Roi l'importante abbaye de Saint-Pierre de Melun en 1678. Il est mort le 29 décembre 1698.

3. En effet, ni Loret, ni le *Journal des bienfaits du Roy*, ne le nomment dans la promotion de 1663. Deux ans plus tard il figure cependant, comme titulaire du quartier de juillet. D'autre part P. Perrin, dans la dédicace au Roi de ses *Cantica pro Capella Regis*... (1665), citant quelques-uns des motets dont il est l'auteur, indique un motet du « Martyr » « que fit entendre le sieur Expilly lors de sa concurrence à la maistrise, qui ravit toute l'assistance et fit dire à V. M. qu'il avoit combattu avec des armes avantageuses et ensuite ceux dont il l'a regalée pendant son quartier, de sainte Anne et de la Vierge martyre... » Il semble en résulter qu'en 1665, lorsqu'écrivait Perrin, Expilly n'avait encore servi que ce seul quartier, sans doute celui de 1664. Quant au concours auquel il est fait allusion, il se peut qu'on en ait fait alors un second, bien que ce soit peu vraisemblable à une date si rapprochée du premier.

IV

LA CHAPELLE DU ROI

« La chapelle de la Musique du Roy, outre le Maistre, est composée aujourd'huy de deux sous-maistres, six enfans, vn Joüeur de cornet ordinaire, vn autre Joüeur de cornet, deux Dessus mués, huict Bascontres, huict Tailles, huict Hautcontres, huict Chapelains, quatre Clercs de Chapelle et deux Précepteurs de grammaire pour les Enfans, qui font en tout cinquante et vn Officiers, lesquels servent par semestre. »

Depuis le temps où Guillaume du Peyrat écrivait ces lignes [1], qui se rapportent à l'état de la Chapelle sous Henri IV et sous Louis XIII, rien d'essentiel n'avait été changé dans son organisation. En apparence tout au moins : car jusqu'au mois d'août 1761, où le roi Louis XV supprime les services de la Chapelle et de la Chambre pour réunir tous ses musiciens en un corps unique, tout reste à peu près sur le même pied.

En réalité, cependant, Louis XIV avait à plusieurs reprises singulièrement renforcé l'effectif des exécutants. Le nombre des charges qui comptent sur les états de la Chapelle demeure toujours le même pourtant, et les nouveaux venus n'y figurent point. Mais parce que cette inscription conférait, avec le titre d'officier commensal du roi, beaucoup d'immunités et de privilèges que diverses raisons, financières et autres, obligeaient à ne point trop prodiguer : considération qui n'empêchait pas d'adjoindre aux véritables titulaires des charges de la Chapelle autant d'autres artistes qu'on l'estimait nécessaire. Il n'y avait qu'à ne les point faire émarger sur les mêmes listes et à les payer avec un budget spécial. Ce qui fut fait. Privilèges mis à part, les nouveaux venus n'étaient pas moins bien traités que les anciens, au nombre desquels ils furent appelés à titre de récompense au fur et à mesure des vacances, sans qu'on se préoccupât beaucoup d'apparier leur titre avec leurs aptitudes réelles. Voilà pourquoi nous avons parfois la surprise de trouver un chanteur doué d'une voix de basse figurant parmi les hautes-contre sur l'état, un concordant ou un ténor inscrit au nombre des dessus mués ou des cornets.

C'est principalement après l'inauguration de la grande chapelle de Versailles, livrée au culte en 1682, que le roi sent le besoin d'avoir à sa

1. Guillaume du Peyrat. *Histoire ecclésiastique de la cour ou les Antiquitez et Recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France.* Paris, 1645.

disposition un corps de musique beaucoup plus considérable que par le passé. Cette chapelle n'est pas l'édifice que nous voyons encore aujourd'hui, lequel ne fut achevé qu'en 1710. Elle était aménagée au rez-de-chaussée du château, à l'endroit où se trouve maintenant un passage conduisant au parc, au-dessous du salon d'Hercule, qui, datant seulement du XVIIIe siècle, n'existait naturellement point encore ; il occupe ce qui en était la partie haute. Ses dimensions indiquent exactement celles de la chapelle. Elle n'était donc pas, à beaucoup près, aussi vaste que la chapelle actuelle, mais sensiblement plus que l'une et l'autre de celles qui l'avaient précédée.

La première surtout, qui servit de 1662 à 1672, tout comme la chapelle du Louvre dont le roi avait terminé la construction en 1659, n'était guère plus grande qu'un salon[1]. Tout déploiement de sonorité un peu puissante y eût été déplacé, et un petit chœur de vingt voix suffisait amplement à la remplir. Il n'est pas indifférent de connaître ce détail, car la question des chapelles des résidences royales ne doit pas être perdue de vue par qui voudra n'omettre aucune cause de celles qui contribuèrent à la transformation des formes de l'art religieux. Chaque construction nouvelle que les architectes du roi entreprendront à Versailles amène une modification parallèle dans les habitudes et le répertoire des maîtres de musique; à mesure que les édifices s'élèvent plus majestueux et plus vastes, les motets, exécutés par des masses plus nombreuses d'instruments et de voix, perdront quelque chose de l'expression intime et pénétrante des premiers temps pour revêtir un caractère un peu uniforme de grandeur pompeuse, plutôt décorative que pathétique.

Au temps où Du Mont et Robert font leurs débuts, le personnel chantant ne paraît pas avoir de beaucoup dépassé le chiffre officiel des états réguliers, soit, en dehors des enfants, vingt-quatre chanteurs hautes-contre, tailles et basses, dont la moitié seulement sont en service simultanément et à qui se joignent vraisemblablement quelques-uns des huit chapelains et des quatre clercs de chapelle. Plusieurs de ces artistes sont titulaires des deux quartiers : il est à croire, au surplus, que dans les grandes cérémonies on pouvait les rassembler tous, y adjoindre même le corps des musiciens de la Chambre.

Les cornets y figurent encore, bien que le rôle de ces instruments ait cessé de tenir la place qu'il occupait autrefois dans la musique polyphonique, alors qu'on les considérait comme l'indispensable complément des voix de dessus qu'ils soutenaient, tout en agrémentant le texte musical d'agiles et savantes *diminutions*. Les mêmes artistes jouent aussi le serpent, dont les sons graves renforcent les basses vocales en cas de besoin.

1. Mardy la Chapelle royale
De forme ronde et non ovale
Et, presque, bâtie en Sallon,
Dans le Louvre au Grand Pavillon
Fut en grande cérémonie,
Par Monsieur de Rhodez, bénie.

(Loret, *Muze historique*, 22 février 1659.)

Quant aux dessus mués qui chantaient en voix de fausset la même partie que les enfants, l'usage en allait persister longtemps encore, bien que cette sorte de voix puisse difficilement avoir un caractère agréable. Il est vrai qu'un au moins des dessus mués de la Chapelle, Claude Le Gros, paraît avoir été en réalité une haute-contre [1], et il n'est pas certain que l'attribution des autres soit plus sûre. Plus tard, les sopranistes italiens feront leur entrée dans la musique du roi. Le compositeur Paolo Lorenzani, qui fit un long séjour en France, est chargé en 1679 d'une mission en Italie pour en recruter quelques-uns parmi les meilleurs. En décembre de cette année, il revient à Paris avec cinq de ces virtuoses artificiels, dont l'usage régulier sinon la réputation fut toujours inconnu chez nous [2].

En attendant, pour les dessus des chœurs aussi bien que pour les récits de soprano, c'est aux pages de la Chapelle que l'on a ordinairement recours, sauf les cas fort rares (et en tout cas postérieurs de beaucoup) où quelques chanteuses se feront entendre [3].

Ces enfants, choisis avec discernement, étaient élevés à la cour avec beaucoup de soin. Outre leurs précepteurs de grammaire, ils ont pour les instruire dans la musique les maîtres eux-mêmes, qui en gardent chacun trois ou quatre (suivant leur nombre qui est tantôt six, tantôt huit) attachés à leur personne. En outre, deux maîtres de luth, un par semestre, sont chargés de parfaire leur éducation artistique dans tous ses détails. François Richard le fils, Louis de Mollier, Léonard Ytier, seront successivement vers ce temps-là titulaires de l'emploi de « maistres de luth des enfans de la Chapelle ». C'est, en somme, une maîtrise parfaitement organisée qui fonctionne à la cour, où les maîtres de musique tiennent le rôle des maîtres de chapelle des églises.

Le roi attache la plus grande importance au recrutement des enfants de sa musique, tant pour la Chapelle que pour la Chambre. Par ses ordres, des chantres ou d'autres officiers parcourent de temps en temps les provinces pour faire choix, dans les maîtrises, des meilleurs sujets, et ces missions officielles sont annoncées aux autorités afin qu'elles les favorisent de tout leur pouvoir. Lui-même, au besoin, ne dédaigne pas d'écrire personnellement aux évêques ou aux chapitres pour obtenir que les petits musiciens lui soient cédés de bonne grâce, ce qui n'arrive pas toujours. « Nous avions creü, mande-t-il au chapitre de Saint-Aignan d'Orléans en novembre 1655, qu'en vous tesmoignant que Nous dési-

1. Claude Le Gros avait été nommé en effet haute-contre dans la musique de la Chambre le 14 juillet 1659 (Bibl. nat. mss. fr. 10252), et il figure en la même qualité dans la maison d'Anne d'Autriche à la mort de cette princesse en 1666 (*ibid.* Clairambault, 814).

2. *Mercure Galant*, décembre 1679.

3. Toutefois, il n'est pas sans exemple dès cette époque que des chanteuses fassent entendre leurs voix dans les églises de Paris, au cours de cérémonies religieuses. Loret relate plusieurs fois le cas : pour la fille de Moulinier, par exemple, avec une certaine demoiselle Tournier, chez les Grands Augustins, lors d'une messe en mémoire de Gaston d'Orléans, en mars 1661, et pour Mlles de la Barre, Hilaire et Sercanaman en plusieurs occasions.

rions nous servir en la musique de nostre chapelle du nommé Danonneau l'un des enfans de chœur de vostre esglise, vous nous l'envoyeriez dès que nostre volonté vous seroit cogneüe et que nostre contentement seroit préféré à toute autre considération. Mais comme Nous avons sceu par le sieur de Longchamp, l'un de nos chantres, la difficulté que vous y apportiez et les prétextes que vous alléguiez pour retenir cet enfant, Nous adjoutons cette seconde lettre à la première qu'il vous a portée de nostre part pour vous dire que le deffaut d'une seulle voix ne pouvant ny rompre vostre musique ny interrompre le service divin de vostre esglise, Nous voulons et vous mandons qu'incontinent cette lettre receüe et sans aucun retardement, vous ayez à mettre le dit Danonneau sous la conduite dudit sieur de Longchamp pour nous l'amener incessamment, suivant le commandement que nous luy en avons fait. Et n'y faites faute..... [1]. »

En somme, ces ressources, sans être très considérables au regard de nos habitudes modernes, ne laissent pas d'égaler, sinon de surpasser, celles que pourraient offrir aux compositeurs les plus riches cathédrales. Les chantres de la Chapelle sont tous des meilleurs parmi les artistes de la capitale. Leur talent d'exécution est partout admiré et la science musicale de plusieurs assez complète pour qu'ils puissent marcher de pair avec les maîtres les plus estimés. Et si les musiciens des grandes églises disposent d'un chœur souvent aussi nombreux, ils n'auront pas la facilité de se procurer aussi aisément les instrumentistes qui viendront soutenir et animer ses accents. L'orgue même, presque toujours dans le majestueux isolement de sa tribune, est trop éloigné des chanteurs ; il ne saurait commodément mêler sa voix à la leur. D'où d'assez grandes difficultés pour le suppléer lorsqu'on veut exécuter quelque composition chorale à basse continue. A la chapelle royale, l'organiste dispose d'un instrument, portatif il est vrai et par conséquent d'importance médiocre, mais qui, s'il ne se prête guère aux déploiements de virtuosité, suffit du moins aux exigences de l'accompagnement. Cet orgue suit la musique en ses déplacements, non seulement dans les châteaux royaux, mais encore, si besoin est, dans les églises de Paris où les chantres du roi vont quelquefois se faire entendre. Enfin, quand le compositeur l'exigera, violes, théorbe, clavecins ou violons de la Chambre, apporteront aussi leur concours aux chantres.

Le service de tous ces musiciens n'a rien de commun avec celui qui est imposé à ceux d'une paroisse. Leur rôle reste exclusivement artistique. Bien que les ecclésiastiques ou tout au moins les clercs soient assez nombreux dans leurs rangs, ils ne participent aucunement aux cérémonies. Ils n'y figurent qu'en leur tribune et on ne leur demande rien

1. Bibl. nation. ms. fr. 10252. — Le même manuscrit renferme plusieurs pièces relatives à de semblables missions. Cambefort, maître de la musique de la Chambre, Jean Buslé, ordinaire de la musique, sont chargés de rechercher en Languedoc, en Guyenne ou dans d'autres provinces les enfants propres à devenir pages de la musique, soit de la Chambre, soit de la Chapelle.

autre chose que des aptitudes musicales. Il n'est point nécessaire même qu'ils connaissent à fond le plain-chant. On n'en chante guère devant le roi, puisqu'il n'assiste jamais, sinon trois ou quatre fois l'an, à une grand'messe en sa chapelle, et que, ces jours-là comme les autres, le service se fait en musique.

A la messe du roi, on exécute ordinairement trois motets, l'un assez long, qui dure depuis le commencement jusqu'à l'Elévation, c'est-à-dire environ un quart d'heure ; un autre à l'Elévation, plus simple et plus court, dit par deux ou trois voix choisies, lequel va jusqu'à la Post-communion; et pour finir un *Domine salvum* avec tout le chœur. Tel est le programme de tous les jours. Quant aux offices plus solennels des fêtes, la disposition en reste à peu près pareille, sauf que les morceaux pourront être de proportions plus amples. Les grands motets en plusieurs parties, écrits sur le texte entier d'un psaume, ont dû trouver là leur emploi.

Je crois d'ailleurs qu'à l'époque où nous sommes l'usage de ces sortes de pièces est rare, sinon inconnu. Car, malgré ce que l'on croit couramment, les compositeurs sont encore fort éloignés d'être indifférents à l'ordre de l'année liturgique. Ils sont soucieux, dans la limite du possible, de ne point faire de leur musique un ornement tout à fait extérieur à la cérémonie religieuse, quelque chose comme une riche tapisserie suspendue, pour la pure décoration, aux murs du saint lieu. Sans doute puisque le service ne comporte plus que des messes basses, les accents du chœur ne peuvent plus suivre pas à pas, comme jadis, les péripéties du divin sacrifice, ni revêtir d'un vêtement somptueux d'harmonies l'austère nudité des paroles rituelles. Mais si les chanteurs ont cessé de prendre une part effective au drame de l'autel, ceux qui ont écrit pour eux ne se sont point contentés de leur faire proférer de vagues effusions pieuses, propres à s'adapter à toutes les cérémonies. On a cessé déjà de composer les motets sur des fragments des saintes Ecritures, usage louable en soi, mais qui n'a sa raison d'être que si la musique entre dans la liturgie. S'il en est autrement, n'est-il pas préférable que le musicien travaille sur des textes faits exprès, lesquels, outre l'avantage matériel de mieux se prêter aux nécessités musicales, pourront encore lui permettre de rappeler, pour chaque jour de l'année, le souvenir de la fête ou du saint que l'Eglise célèbre à cette date?

Il y avait déjà longtemps qu'on en usait ainsi en Italie, à vrai dire pour des raisons exclusivement artistiques. Mais si les compositeurs transalpins se contentent généralement d'élucubrations dévotes d'une religiosité banale, les Français, versificateurs en latin, qui ont fourni des paroles aux maîtres de la musique du roi, ont tous cherché à mieux approprier leurs œuvres au service religieux.

Dans la préface de ses *Cantica pro Capella Regis* (1665), Pierre Perrin n'oublie pas de faire remarquer qu'il a écrit des motets particuliers « pour les premières festes de l'année et pour les saints principaux » et qu'il a dessein d'en composer encore pour beaucoup d'autres saints, apôtres, vierges et martyrs, sans compter « les cantiques de fantaisie

sur toutes sortes de sujets pieux ». Ceux-ci, destinés aux petites pièces de musique chantées pendant l'Elévation, ne viennent qu'en seconde ligne. Et Perrin n'est point le seul à professer ces idées. Tous ceux qui ont travaillé comme lui à fournir aux compositeurs le texte de leurs chants, pensent à peu près de même.

Ce sont de bien médiocres poètes, à coup sûr, que tous ces arrangeurs de phrases latines plus ou moins bien rimées. Leur piété fut sincère peut-être; mais elle ne connaît plus les lyriques accents, ni les mystiques tendresses des moines obscurs qui, du fond du cloître, chantaient jadis les hymnes et les proses de l'Eglise, aux jours lointains du moyen âge. Si nous ne trouvons guère à admirer en leurs rythmes prétentieux et froids, nous devons louer cependant ces honnêtes écrivains de leurs scrupules de conscience, et d'avoir tiré le meilleur parti d'habitudes qui rendaient impossible l'étroite union de la musique avec la liturgie, dont les maîtres polyphonistes, en leurs messes, avaient souvent offert l'admirable exemple.

La forme nouvelle de ces motets, pour s'adapter plus étroitement aux exigences musicales, n'avait point amené de transformations bien sensibles dans les habitudes des compositeurs. Depuis assez longtemps déjà les musiciens, ceux de la chapelle royale plus encore que leurs confrères des églises, avaient fait au style nouveau de la basse continue une part de jour en jour plus large. Ce style est également familier aux quatres maîtres de la musique du roi. Rien ne permet de croire que le doyen, Thomas Gobert, successeur de Formé en 1638, ait beaucoup différé dans sa manière d'écrire de ses collègues plus récemment introduits. D'autant que les compositions de ce même Formé, suivant ce que nous en pouvons juger, sans être proprement à basse continue, différaient déjà grandement des polyphonies précédentes et faisaient singulièrement pressentir la forme nouvelle qui allait définitivement prévaloir.

En fait, pendant les cinq années qui suivent le concours de 1663, Gobert, Robert, Expilly, Du Mont alternent régulièrement de quartier en quartier sans que le roi paraisse avoir été plus satisfait du service des uns que de celui des autres. Et lorsque Gobert, pourvu d'un canonicat de la Sainte-Chapelle, se retire en 1668, son âge fut la seule raison de sa retraite : retraite incomplète d'ailleurs, car il devait garder jusqu'à sa mort le titre, surtout honorifique il est vrai, de « Compositeur de la musique de la Chapelle du Roi ».

Aucun artiste nouveau ne fut appelé à le remplacer. Du Mont et Robert, les deux nouveaux venus, se partagèrent le quartier qu'il avait rempli, et la même chose arriva l'année suivante, quand Expilly, à son tour, cessa de faire partie de la maison royale. A partir de 1670, Du Mont et Robert assurent seuls le service : le premier aux quartiers de janvier et de juillet, le second à ceux d'avril et d'octobre, et jusqu'à la fin de leur carrière ils n'auront plus d'autres collègues.

Cette combinaison prouve la faveur solide dont l'un et l'autre jouissaient à la cour et leur assurait des avantages matériels assez considé-

rables. Leurs gages pour six mois s'élevaient à 900 livres, auxquelles se joignait pour frais de « nourriture et d'entretènement » une indemnité journalière de 50 sols. Outre ces émoluments réguliers, maintes circonstances pouvaient entraîner des allocations supplémentaires. C'est ainsi que le service anniversaire de Louis XIII, célébré à Saint-Denis le 14 mai 1668, pendant le quartier de Robert, vaut au maître de chapelle, tant pour lui que pour les enfants, 300 livres d'indemnité et 60 livres pour frais de voyage et dépenses [1]. Et comme la Chapelle suit ordinairement le roi dans ses déplacements et qu'il ne s'écoule pas d'année où le roi ne quitte trois ou quatre fois Saint-Germain pour séjourner quelques semaines à Versailles, à Fontainebleau, à Compiègne, à Vincennes ou à Paris, ces occasions sont assez fréquentes [2]. Louis XIV d'ailleurs reconnaissait généreusement les services de ceux des officiers de sa maison qui avaient su s'attirer sa bienveillance, et Du Mont, dont il paraît avoir estimé singulièrement le talent et la personne, n'avait pas eu à attendre beaucoup d'années l'effet de sa munificence.

Le mariage jadis contracté par le compositeur à Maestricht ne semble pas avoir duré très longtemps. Nous ignorons la date exacte de la mort de Mechtilde Loyens dont le nom francisé et dénaturé « Mathilde Hoyons » apparaît très postérieurement, pour mémoire, aux registres des fondations funéraires de Saint-Paul [3]. Mais ce qui demeure assuré, c'est qu'à la date où nous sommes arrivés, Du Mont, depuis un certain temps, était veuf et très certainement sans enfants. Rien ne s'opposait donc à ce qu'il reçût en commende quelque bénéfice ecclésiastique, puisqu'il suffisait pour les obtenir de vivre dans le célibat, sans besoin d'être engagé dans les ordres.

En février 1667, François le Veneur, fils cadet de Tanneguy le Veneur, comte de Tillières et de Carouges, et de Catherine de Bassompierre, sœur du maréchal, avait laissé vacantes par sa mort les trois abbayes de Fontaine-le-Comte, de Fontaine-Daniel et de Silly-en-Gouffern dont il était titulaire. Cette dernière, qui depuis un siècle semblait

1. Bibliothèque nationale (Pièces originales 2500, f° 32).

2. En pareil cas, la plus grande partie des musiciens prenait les devants et précédait la cour en la résidence nouvelle. Quelques-uns seulement restaient pour assurer le service et ne partaient qu'avec le roi. Ces derniers jours, on exécutait de petits motets à peu de voix, appropriés à ces faibles ressources, tandis que l'arrivée du roi était marquée par une exécution plus solennelle que de coutume. La bibliothèque de Versailles (Mss. n° 18) possède un recueil de motets spécialement destinés à ces exécutions restreintes : *Motets de Messieurs de Lalande, Mathau, Marchand l'aisné, Couprin et Dubuisson, qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petitte musique qui reste pour les Messes des derniers jours pendant que toutte la musique prend les devants afin de se trouver touts à la messe du premier jour. Recueillis par Philidor l'aisné... fait à Versailles en 1697.* Ce sont de courts motets à trois voix (deux dessus et basse), généralement accompagnés de deux violons avec la basse continue. Un *Laudate Dominum* de Lalande est particulièrement curieux pour son instrumentation. Il est à deux voix (dessus et basse) avec la basse continue écrite souvent dans le diapason des dessus ; plus les instruments à vent et à percussion seuls : flûtes, hautbois, trompettes et timbales.

3. Archives nationales, *Mortuologe de la Paroisse royale de Saint-Paul depuis la réduction de 1754* (L, 696).

héréditaire, d'oncle en neveu, dans la famille des comtes de Tillières, était alors attribuée par le roi au maître de sa Chapelle.

Notre-Dame de Silly était une antique abbaye de l'ordre de Prémontré, située entre Argentan et Exmes, dans la forêt de Gouffern, au diocèse de Séez, à quatre lieues environ de la ville épiscopale. Fondée au milieu du XII[e] siècle par un certain Drogon, chevalier, qui y finit sa vie, elle avait été dotée par Mathilde « l'Empérière », veuve de l'empereur Henri V et de Geoffroy Plantagenet duc d'Anjou, héritière du duc de Normandie et mère du roi d'Angleterre Henri II. L'abbaye de Sainte-Marie de Gouffern (tel est le nom qu'elle porte dans les plus anciennes chartes) fut enrichie au cours des siècles par les rois d'Angleterre Henri VI et Richard I[er], par Louis VIII de France, par Philippe le Hardi et Pierre son frère, comte d'Alençon [1]. Au XVII[e] siècle, ses droits seigneuriaux s'étendaient sur plusieurs fiefs et villages et les revenus en étaient assez considérables pour valoir 2.000 livres de rente environ à l'abbé commendataire, les frais d'administration mis à part ainsi que l'entretien du prieur et des religieux composant la communauté proprement dite. Il faut donc voir dans l'attribution à Du Mont d'un tel bénéfice, qui jusqu'alors avait semblé l'apanage d'une des plus grandes familles de Normandie, l'effet d'une faveur singulière, car l'usage ordinaire n'était point d'en conférer de semblables à de simples artistes musiciens.

La nomination de Du Mont avait suivi immédiatement la mort de son prédécesseur : le 30 avril 1667, il se qualifie déjà d' « abbé de Notre-Dame de Silli » sur la procuration notariée envoyée à son frère Lambert pour l'autoriser à vendre en son nom une maison qu'il possédait au faubourg de Wyck près Maestricht, maison provenant, selon toute apparence, de l'héritage de sa femme [2].

La gratitude du musicien pour cette faveur royale déborde dans la dédicace des *Motets à deux voix* qui parurent l'année suivante [3]. « Sire, je ne sçay si j'ay failli, écrit-il en offrant son œuvre au Roi, mais je confesse à Votre Majesté que tout comblé que je suis de ses bienfaits, je n'ay point encore osé lui donner des marques de ma très humble re-

1. *Gallia christiana*, tome XI.

2. « Par devant les notaires du Roy au Chastelet de Paris soubsignés, fut present en sa personne Mons. Henry du Mont, Maistre de la Musique du Roy et Abbé de l'Abbaye Nostre-Dame de Silli, demeurant à Paris rue Saincte-Anthoine (*sic*), Paroyche du Sainct-Paul, lequel at fait et constitué son Procureur général et spécial Maistre Lambert du Mont, son frère, Prestre chanoine de l'Eglise collegiale de Nostre-Dame de Maestricht, auquel il at donné pouvoir de pour luy et en son nom vendre et de laisser à telles personnes, prix, charges, clauses et conditions qu'il adviserat bon estre, une maison à luy appartenant scise a Wyck-lées-Maestricht, où est pour enseigne « la Croix d'or » ; recepvoir les deniers qui proviendront de la dicte vente, du receu se tenir pour content, en faire et passer contract, quittance et aultres actes que besoing serat... etc... le trentiesme jour d'avril avant midy mil six cens soixante sept. »

Cet acte, avec celui de la vente, est enregistré à la date du 17 mai 1667 dans les *Registres aux œuvres des échevins brabançons à Maestricht* 1667-1669, n° 31 (Archives de l'Etat dans le Limbourg).

3. MOTETS | *A deux voix | avec la Basse continüe | de* M. H. DVMONT, *abbé de Silly | et Maistre de la Musique de La Chapelle du Roy.* | Paris, Robert Ballard, M.DC.LXVIII.

connoissance. J'ay toûjours crû qu'il n'y en peut avoir de la part d'un sujet envers son souverain et que, quand il y en auroit, ce ne seroit pas entre le plus grand Roy du monde et un foible sujet, tel que je suis. Ainsy, je ne prétens, Sire, que de mettre mon ouvrage aux pieds de V. M. comme une restitution et non pas comme un présent puisqu'il est vray, que mes veilles ont par beaucoup de titres le bonheur de luy appartenir. Daignez, Sire, les animer pour l'avenir en recevant favorablement ce qu'elles ont déjà produit par le passé dans le seul but de vous plaire. C'est vostre bien que je vous présente, puisque vous estes mon Roy et mon bienfaiteur... »

Le nouvel abbé allait s'occuper avec beaucoup de soin de l'administration de son bénéfice; les archives du département de l'Orne, dans le fonds provenant de l'abbaye de Silly, conservent encore de nombreux témoignages de son activité. C'est ainsi que, dès la première année, le 27 décembre 1667, il passe bail, par l'intermédiaire de son procureur, pour l'affermage du « quart de la grosse dîme de la paroisse de Tournay », moyennant la somme de 140 livres [1], et d'année en année son nom reparaît en maints actes analogues. Soucis d'autant plus nécessaires que son prédécesseur semble avoir laissé les affaires de l'abbaye assez embrouillées, et pareillement les siennes propres. A ce point que Du Mont, le 2 novembre 1668, doit faire saisir les meubles appartenant « à Messire François le Veneur, en son vivant abbé de ladite abbaye, trouvés dans la maison, manoir seigneurial et logis dudit sieur abbé nommé le logis de Ville-Neuve, assis et situé en ladite paroisse de Silly, pour avoir récompense et payement de la somme de 81 livres 15 sols payée aux paroissiens de la paroisse de Survie et pour les réparations à faire audit logis de Ville-Neuve [2]... » Et à en juger par la simplicité plus qu'antique du mobilier du défunt abbé, on peut croire qu'il n'avait pas honoré fréquemment son manoir seigneurial de sa présence. Exemple que son successeur suivit sans doute, rien n'indiquant qu'il ait jamais cru devoir en personne visiter les religieux dont il était censé le chef spirituel.

D'ailleurs son zèle pour l'administration du temporel ne l'empêche pas de se montrer parfois singulièrement négligent. Il oublie volontiers de faire déclaration des fiefs et héritages qui appartiennent à l'abbaye, aussi bien que de rendre au roi en temps utile foi et hommage, comme le vassal le doit à son seigneur. Pour ce, à la requête du procureur général en la chambre des comptes de Rouen, ses revenus sont saisis en 1669. Même désagrément dix ans plus tard en 1678, et notre musicien, à l'effet d'obtenir mainlevée, présente une supplique au roi et sollicite un délai, en s'excusant de son retard sur « le service actuel qu'il est obligé de rendre à Sa Majesté en sa charge [3] ». L'excuse était bonne, quoiqu'on ne puisse s'empêcher de penser que le maître montrait plus d'empressement à accepter les avantages des faveurs royales qu'à s'ac-

1. Archives de l'Orne, H, 1779.
2. *Ibid.*, H, 1232.
3. *Ibid.*, H, 1101 et 1221.

quitter des charges qu'elles comportaient. Et c'est ainsi que, jusqu'à son dernier jour, il négligera de faire enregistrer les lettres de naturalité qui, sans doute vers le temps de la collation de cette abbaye, lui avaient été octroyées : formalité indispensable pour leur validité, mais qui obligeait à acquitter certains droits assez élevés.

Quelque absorbants que pussent être les soins de ses fonctions à la cour, lesquelles pendant six mois de l'année lui prenaient certainement tout son temps, Du Mont n'avait point abandonné ses occupations antérieures. Il figure toujours sur les états de la maison de la Reine en qualité de claveciniste, suppléé toutefois au besoin par son survivancier, Antoine Fouquet, qui apparaît depuis 1669 au moins. Enfin l'orgue de Saint-Paul, sur lequel il avait fait ses débuts en France, reste toujours confié à ses soins.

Comment pouvait-il s'acquitter de sa tâche en la vieille église, alors qu'il devait être la moitié de l'an au moins hors de Paris, à une époque où venir de Versailles, Saint-Germain ou Fontainebleau, n'était pas, comme aujourd'hui, l'affaire de quelques instants? Il n'était pas seul dans ce cas : la difficulté demeurait la même pour les organistes qui, bien que résidant dans la capitale, tenaient les orgues de trois ou quatre églises différentes. Les remplaçants bénévoles, élèves ou amis du titulaire, jouaient là un grand rôle. Pour ce qui regarde Du Mont, j'ai lieu de croire que son successeur Buterne, fort jeune alors et sans emploi connu, lui rendait habituellement ce service ; le maître l'aurait reconnu en lui faisant obtenir plus tard une des quatre places d'organiste de la chapelle du Roi [1].

Mais enfin Du Mont, qui disposait de son temps aux quartiers d'avril et d'octobre remplis par son collègue Pierre Robert, pouvait encore se faire entendre quelquefois en personne : les plus grandes fêtes, Pâques et la Noël, tombaient précisément dans ces périodes de l'année. Aussi voit-on toujours son nom paraître dans les délibérations de la fabrique : par exemple, en 1672, au sujet de modifications qu'il est question de faire au buffet de l'orgue dont certaines sculptures obstruent une fenêtre. « M. Du Mont organiste, Carouge facteur d'orgues, M. Lanier, menuisier du Roy, et autres gens capables, » ayant jugé que cela ne ferait aucun tort à l'instrument, on décide d'enlever « deux anges qui servent d'ornement et cachent tout le jour » ; ce qui est exécuté en septembre, « au grand contentement de tous les paroissiens [2]. »

1. L'hypothèse est du moins vraisemblable. Lors de sa nomination à la chapelle en 1678, Buterne n'est titulaire d'aucun orgue, et pourtant il fallait bien, pour qu'il ait été désigné, qu'il se fût fait connaître quelque part. Le fait que la fabrique de Saint-Paul le choisit à la mort de Du Mont indique suffisamment qu'on ne fit alors que lui donner le titre d'une fonction qu'il remplissait déjà officieusement plus ou moins. Et ses relations avec Du Mont, dont il dut être l'élève, expliqueraient sa réussite au concours de 1678, malgré sa jeunesse. En effet, Buterne toucha l'orgue du roi jusqu'en 1727, date de sa mort, ce qui suppose qu'il l'avait obtenu de bonne heure. La recommandation d'un artiste aussi avant dans la faveur royale que l'était Du Mont, lui servit grandement sans doute, car le roi ne put manquer de prendre l'avis de ses maîtres de musique avant que de fixer son choix.

2. Archives nationales, LL. 889.

Nous voici maintenant parvenus à la date où, s'il en fallait croire la tradition, se viendraient placer certains événements singuliers dont les maîtres de la Chapelle royale, Du Mont et Robert (le premier surtout) auraient été les héros. Le roi, dit en substance la légende, enthousiasmé de l'effet que produisait aux opéras de Lulli l'ingénieuse combinaison du chant et de la symphonie, aurait manifesté le désir de voir désormais les musiciens d'orchestre prendre part au service de la Chapelle. Un tel désir était un ordre, mais Du Mont « ne craignit pas de se mesurer de toute sa hauteur d'artiste et de chrétien » avec le puissant monarque. Fort des prescriptions du concile de Trente (bien singulièrement interprétées, soit dit en passant), il aurait refusé de céder et ne se serait incliné que devant l'avis de l'archevêque de Paris, lequel, consulté sur ce grave débat, aurait jugé licite la fantaisie royale. Encore le vieux maître de chapelle se serait-il soumis de si mauvaise grâce qu'il aurait peu après, en 1674, demandé et obtenu sa mise à la pension. Certains intransigeants qui lui font honneur d'une attitude pourtant peu respectueuse de l'autorité épiscopale, affirment même qu'il ne se soumit point du tout et qu'il aima mieux partir que confesser que l'archevêque de Paris entendait mieux que lui les décisions des conciles.

L'invraisemblance de cette fable avait de quoi séduire Fétis. Il n'en est pas l'inventeur ; mais en lui faisant accueil sans en discuter les plus criantes contradictions avec les faits, il contribua grandement à la rendre populaire. Aussi la trouve-t-on pieusement reproduite chez tous ceux qui, jusqu'à ces dernières années, ont disserté de l'histoire de l'art français. Les critiques les plus sérieux, les mieux informés, malgré les réserves qui s'imposaient, en ont encore laissé subsister quelque chose.

Il est fâcheux cependant qu'aucun témoignage contemporain ne vienne apporter un semblant de probabilité à cette extravagante anecdote. Bien au contraire. L'exact et consciencieux Brossard a rédigé d'assez longues notes sur Du Mont et ses ouvrages dans son *Catalogue :* il ne souffle mot de cette belle histoire. Titon du Tillet pas davantage. Et à qui fera-t-on croire que ces deux historiens, en un temps où vivaient encore des gens qui avaient pu connaître Du Mont en personne, eussent gardé le silence sur un événement aussi singulier que celui-là ? De fait, avant la seconde moitié du XVIIIe siècle, personne n'a connaissance de cette tradition. Personne ne s'avise de prêter au musicien cette noble attitude de martyr de ses convictions religieuses et artistiques. Je crois bien que l'honneur de l'invention doit revenir à l'abbé de Fontenai. Du moins, en son *Dictionnaire des Artistes* (1776), peut-on lire l'histoire tout au long. La Borde l'en a tirée pour illustrer la biographie de Du Mont de son *Essai sur la Musique*, et Fétis n'a guère eu qu'à y ajouter quelques développements mêlés d'insinuations malveillantes.

A l'en croire, il se pourrait qu'en invoquant les défenses prétendues du concile, Du Mont ait voulu se procurer un moyen commode de déguiser son inhabileté à se servir d'un orchestre. Quelle puérilité ! Et comme s'il était besoin d'un talent transcendant pour doubler les voix d'un chœur avec des violons, pour les faire précéder d'une ritournelle sym-

phonique ou pour agrémenter les soli d'un dessus instrumental dessinant quelques traits de contrepoint au travers de la trame des chants ! Rien de tout cela ne nécessitait d'études supplémentaires pour un harmoniste, même médiocre, familier avec l'art d'écrire à plusieurs parties ; un intelligent écolier l'aurait pu faire sans trop de peine. Cette supposition d'incompétence est d'autant plus ridicule que Fétis ne pouvait ignorer — je ne dis pas que dès 1652 l'organiste de Saint-Paul avait dans ses *Cantica sacra* écrit déjà des motets accompagnés d'une ou deux violes concertantes — mais qu'il existait de lui un recueil de *Motets pour la Chapelle du Roy*, paru en 1684, motets écrits à deux chœurs de cinq voix soutenus de quatre ou cinq parties instrumentales. Fétis le savait si bien qu'il cite ce recueil dans sa liste des œuvres de Du Mont, et cela aurait dû suffire à lui démontrer la vanité de ses allégations.

Nous reviendrons d'ailleurs sur ce côté particulier de la question, pour montrer que l'innovation prétendue n'a point ce caractère, et que le fait d'employer à l'église des instruments mêlés aux voix n'avait depuis longtemps rien qui pût surprendre ni scandaliser beaucoup personne. Mais, ceci réservé, les autres circonstances ne seraient pas moins extraordinaires. Si le roi eût marqué à Du Mont ses préférences pour tel ou tel style, il est probable que le maître de chapelle se fût incliné devant le désir royal. Personne ne s'était encore avisé de professer sur l'art les idées qui ont cours aujourd'hui, ni que les artistes exercent un auguste sacerdoce devant quoi les plus grands se doivent incliner. Les musiciens de la Chapelle sont au roi : ce sont ses « domestiques », dans le sens que l'on attache à ce mot au XVII[e] siècle. Il n'implique aucune idée de basse servilité, mais il suppose du moins que ceux qui portent ce titre sont au service du monarque et que leur mission est d'exécuter ses volontés, non de lui imposer la leur.

Si quelque scrupule de conscience eût empêché Du Mont de faire ce que le roi exigeait, il se fût simplement retiré. L'idée ne lui fût pas venue de lui adresser des remontrances ni de lui démontrer qu'il avait tort. On voit plus difficilement encore Louis XIV acceptant la discussion en recourant à l'arbitrage d'un dignitaire de l'Eglise. L'eût-il fait par extraordinaire, il n'aurait certes pas toléré que le musicien s'insurgeât ensuite contre l'autorité de l'archevêque, qui vraiment était mieux qualifié qu'un simple laïque (car, tout abbé qu'il fût, Du Mont n'était guère autre chose) pour interpréter congrûment les résolutions d'un concile. Et de ce que nous savons de la vie du maître, rien n'autorise à se le représenter imbu de tels scrupules, ni si fort avancé dans les études canoniques. L'interprétation qu'on lui attribue serait tout au moins sujette à caution. « *Ab ecclesiis vero musicas eas ubi, sive organo, sive cantu,* lascivum aut impurum *aliquid miscetur, item* seculares *omnes* actiones *arceant*[1], » disaient les Pères. Voir là quoi que ce soit qui vise l'accompagnement instrumental ou les préludes symphoniques des violons, c'est le fait d'un exégète bien subtil ou d'un latiniste médiocre.

1. Concil. Trident. Sess. XXII. *De Sacr. Miss.*

Une plus longue discussion serait inutile. Jusqu'au jour où sera découverte quelque pièce — je ne demande pas qu'elle prouve la résistance ni la retraite anticipée de Du Mont, — mais qui tende à démontrer que la question ait au moins été posée et que le roi se soit cru tenu de consulter l'archevêque de Paris pour s'autoriser à un genre de musique pratiqué plus ou moins depuis longtemps, jusqu'à ce jour, je tiendrai la légende pour le fruit des imaginations d'un polygraphe avide de romanesque.

Tout improbable qu'elle fût, cette tradition a fait son chemin dans le monde. Ce n'est que de nos jours que M. L. Terry, dans l'article consacré à notre compositeur [1], me paraît le premier l'avoir battue en brèche. Mais il n'a rétabli les faits que pour tomber tout aussitôt dans une erreur aussi singulière.

A l'en croire, Du Mont et Robert, son collègue, seraient entrés fort avant dans les querelles du jansénisme : assez du moins pour s'être trouvés là-dessus en conflit avec la volonté du monarque. « Le roi, dit-il, menaça de saisie au temporel et de poursuites canoniques les évêques et les ecclésiastiques qui ne souscriraient pas purement et simplement le formulaire contre les cinq propositions. En leur qualité de *prêtres*, Du Mont et Robert durent prendre parti. Avaient-ils des attaches avec les jansénistes et Port-Royal ? On serait tenté de le croire, car ils eurent la témérité de résister aux ordres du roi. L'un d'eux alla même jusqu'à déclarer qu'il aimerait mieux renoncer à son bénéfice et à sa place que de faire une telle chose contre sa conscience... Louis XIV, qui affectionnait ses deux vieux serviteurs, daigna fermer les yeux sur leurs velléités de penser avec indépendance. »

Il est visible par le détail de ce récit que M. Terry s'est efforcé d'expliquer de façon nouvelle ce que les faits ne contredisaient pas expressément dans la légende traditionnelle. Mais ce qu'il avance des sentiments jansénistes des deux musiciens ne repose sur aucune base solide. A la vérité, La Borde dit bien que Robert refusa de signer le formulaire : il lui prête en propres termes les déclarations intransigeantes dont M. Terry ne spécifie pas l'auteur. Mais que vaut au juste l'autorité de La Borde ? Elle est assez médiocre ; et j'ajouterai d'ailleurs que si le fait est à la rigueur possible pour Robert, lequel, en sa qualité de prêtre, put être appelé à acquiescer à la formule prescrite, Du Mont, simple clerc mineur (laïque autant dire), n'avait rien à signer en l'occurrence. Aucun biographe contemporain ne fait allusion à son jansénisme. Faut-il dire que la tolérance du roi serait d'ailleurs bien surprenante, étant donnée l'antipathie toute particulière de Louis XIV pour tous ceux qui, de près ou de loin, furent suspects de complaisance pour les idées de Port-Royal ?

En tout cas, M. Terry n'indique point la source de son information. Au moins pour ce qui regarde Du Mont, il y faut donc voir un essai

1. *Biographie nationale*..... Bruxelles, 1878.

d'interprétation plutôt qu'une affirmation formelle. M. Terry est excusable d'avoir erré, d'autant mieux qu'en fouillant les dépôts d'archives de sa ville natale, il a certainement maintes fois trouvé trace d'un homonyme de l'abbé de Silly, qui a pu l'induire en erreur.

Cet autre Henry Du Mont, absolument contemporain du nôtre, n'est aucunement musicien, il est vrai, mais en revanche notoire janséniste et quelque peu persécuté comme tel. Etait-il parent du maître de chapelle ? je l'ignore, bien que l'identité de nom et de prénom rende la chose au moins vraisemblable. Peut-être bien appartenait-il à cette famille, sans doute apparentée aux de Thier, d'où il semble que Henry et Lambert aient tiré le nom sous lequel ils voulurent se présenter à leurs contemporains.

En tous cas, la similitude d'âge entre l'un et l'autre Henry est parfaite. Du Mont le janséniste, fait bachelier ès arts par l'Université de Louvain en 1630, puis licencié en théologie, professeur de philosophie et de théologie au séminaire de Liège, devient président de cet établissement en 1651, et en 1653 chanoine théologal de la cathédrale. En 1686, il doit résigner ses fonctions, mais il continue à habiter le séminaire jusqu'en 1699 où, destitué par l'évêque pour les idées qu'il n'avait cessé de professer, il en est expulsé de force [1]. « *Henricus du Mont, canonicus Leodiensis, abbas sæcularis Amaniensis...* » C'est ainsi qu'il est désigné dans les actes. Serait-il bien surprenant qu'une certaine confusion ait pu s'établir entre le chanoine janséniste de Liège et son homonyme, très innocent certainement de toute compromission avec la secte condamnée ?

Au reste, ce qui prouve mieux encore le peu de fondement de toutes ces histoires, c'est que l'époque même où l'on veut absolument que les deux maîtres de la Chapelle se soient trouvés en désaccord avec le roi, est celle où les faveurs du monarque les vont le plus souvent chercher.

Le 30 septembre 1672, la charge de « Compositeur de musique de la Chapelle », vacante par la mort du vieux Gobert, charge purement honorifique et qui eût pu être facilement supprimée, est partagée par moitié entre Du Mont et Robert [2]. Simple formalité pour leur attribuer à chacun 300 livres de pension, puisque la composition des motets entrait déjà dans leurs attributions de maîtres de la Chapelle.

L'année suivante, Du Mont reçoit la direction de la musique de la Reine pour le semestre de juillet, tout en continuant à garder son titre et son traitement de claveciniste [3] : les gages de cette nouvelle charge s'élevaient à 900 livres.

1. JOSEPH DARIS, *Histoire du diocèse de Liège au XVII[e] siècle.*
2. Bibliothèque nationale, Mss. Cléramb. 814.
3. Il figure du moins en cette qualité sur l'Etat paru en 1674, ce qui porte sa nomination à l'année précédente au moins. L'Etat de 1673 manque.
Il succédait à un certain Lefèvre, titulaire de la charge depuis la retraite de Le Camus.

Le 25 mars 1675, par lettres patentes datées de Versailles, Louis XIV accorde encore à son maître de chapelle exemption des taxes de l'arrière-ban, qu'il devait en qualité d'abbé de Silly et comme possesseur des fiefs qui en dépendaient, fiefs « mouvant et relevant du roi à cause de son duché de Normandie » [1].

Enfin, presque vers le même temps, le chapitre impérial de Saint-Servais de Maëstricht le reçoit au nombre de ses chanoines. Ceci se passait le 23 mars 1676: il est facile d'imaginer que l'influence de Louis XIV, maître de la ville depuis 1673, ne fut pas étrangère à cette nomination.

Le chapitre de Saint-Servais de Maëstricht était un des plus illustres des pays Rhénans. Fondé sous les rois francs de la première race, il avait obtenu à l'époque des anciens rois de Germanie le titre de chapitre impérial. Ses revenus, sans cesse accrus par les largesses de ces princes et des empereurs, étaient alors considérables [2]: il possédait notamment onze vastes territoires, appelés les onze « bancs de Saint-Servais », et bien que ces propriétés eussent eu passablement à souffrir depuis de longues années du désordre des guerres, leur rapport suffisait encore à assurer d'opulentes prébendes aux chanoines. Le nombre des prébendes était originairement de 42, dont deux affectées à l'entretien des Pères Jésuites de Maëstricht depuis 1580 et deux autres annexées aux cures de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Mathias qui dépendaient du chapitre. En outre, deux cent cinquante officiers ou gens de service : notaire-secrétaire, receveur, maître de chant, organistes, chantres, enfants de chœur, sonneurs, carillonneurs, bedeaux ou porte-verges étaient appointés sur les fonds de l'œuvre.

Des chanoines de Saint-Servais, une grande partie étaient étrangers au clergé et au pays même de Maëstricht. Aussi le dessein de Du Mont de se faire agréger à ce corps illustre n'avait-il rien d'impraticable en soi, mais il est assez probable qu'en d'autres circonstances il n'aurait pu facilement obtenir cet honneur. La collation des prébendes et canonicats appartenait alternativement au Souverain Pontife et au prévôt du chapitre, dignitaire nommé par « l'avoué » de l'église dont il était en quelque sorte le lieutenant. Or l'avouerie de Saint-Servais, d'abord apanage des Empereurs puis, depuis 1204, des ducs de Brabant, pouvait, en 1676, être considérée comme vacante ou plutôt comme échue par la conquête au roi de France. Du Mont, depuis le jour où les troupes royales, sous le commandement de Louis XIV en personne, étaient entrées dans Maëstricht, le 29 juin 1673 [3], n'avait qu'à attendre

1. Archives de l'Orne, H. 1101.

2. Claude Joly nous apprend qu'il y avait entre autres, en l'église Saint-Servais, « une grande chapelle bastie par Louis XI, roy de France, pour estre, par les prières de ce saint, délivré de la mort ».

3. Une puérile anecdote, recueillie par M. de Becdelièvre (*Biographie Liégeoise*), tendrait à prouver que Du Mont vers ce temps-là aurait fait un voyage à Maëstricht. « On rapporte, dit ce biographe, que Louis XIV, après avoir pris la ville de Maëstricht en 1673, y rencontra cet artiste auquel il demanda ce qu'il faisait dans une ville assiégée : « Sire, lui répondit-il, j'y composais un *Te Deum* pour le succès de vos armes. » Comme le siège ne dura que huit jours, Du Mont n'aurait pas eu beaucoup

une occasion favorable : son frère Lambert pouvait le tenir facilement au courant de ce qui s'y passait et l'avertir du moment où il serait opportun de recourir à la protection du monarque.

Cette occasion ne fut pas trop lente à venir. A la mort du chanoine Charles de Ryckman, un descendant d'une illustre famille hollandaise, Maximilien-Henri de Brederode avait été désigné pour le remplacer. Investi de sa prébende, il la résigna presque immédiatement sans en avoir pris possession effective. Démission spontanée et volontaire, dit le procès-verbal officiel : mais il est peut-être permis d'en douter, si l'on vient à considérer qu'un Brederode avait été jadis un des plus fidèles lieutenants du prince d'Orange Frédéric-Henri. Quoi qu'il en soit et sans que nous soyons au courant des démarches faites, ce fut Du Mont qui obtint finalement la prébende du chanoine de Ryckman : le chapitre le recevait le lundi 23 mars 1676. Toutes négociations effectuées d'ailleurs sans qu'il fût présent dans la ville : maître Jean Renier Cousin, chapelain et maître de musique de Saint-Servais, prêta serment en son lieu et place, en attendant que le titulaire comparût en personne, ce qui sans doute n'arriva jamais [1].

Doit-on reprocher au nouveau chanoine d'avoir recherché les biens temporels avec un peu trop d'ardeur ? Certes, ce n'est pas sans l'avoir sollicité qu'il obtint ce nouveau bénéfice, et l'idée ne fût pas venue au roi, qui pouvait penser avoir assez raisonnablement reconnu le talent et les services de son maître de chapelle, de le lui conférer *proprio motu*. J'avoue que Du Mont, veuf et sans enfants à établir, paraît tant soit peu avoir mérité ce reproche. Mais nous ignorons trop de détails de sa vie pour décider en pleine connaissance de cause. Outre Lambert du

de temps pour parachever sa composition. En outre, on se demande pourquoi il eût choisi le temps de la guerre pour visiter le pays, non pas à la suite des armées françaises, mais seul et les précédant en quelque sorte ; et aussi comment le roi, duquel il eût dû tout au moins solliciter un congé, eût pu ignorer le but de son voyage et le rencontrer là par hasard. Il est assez vraisemblable que Du Mont, à un moment ou à un autre, soit allé visiter le pays où s'était écoulée sa jeunesse. Peut-être profita-t-il pour cela des voyages du roi en Hollande au cours des guerres. C'est fort possible ; mais l'anecdote, telle qu'elle est présentée, reste inadmissible.

1. « Lunae, 23 martii 1676. — Admodum Reverendi et nobiles Domini, Decanus et Capitulum, capitulariter Capituloque specialiter indicto congregati, vigore collationis Domini Praepositi admiserunt R. D. Henricum du Mont, diocesis Leodiensis, clericum, abbatem de Sylli, de legitimo thoro, ex patre et matre legitime quoque natis procreatum, honestum ac non deformem, prout haec sufficienter probavit et constare fecit ac in libro jurium continentur registrata, ad possessionem canonicatûs et prebendae huius ecclesiae vacantium, primo, per obitum quondam Reverendi Domini Caroli de Ryckman, ultimi et pacifici eorumdem possessoris, ac postremo, per liberam et spontaneam ac simplicem resignationem praenobilis ac perillustrissimi Domini Henrici Maximiliani de Brederode, de eiusdem auctoritate ordinaria provisi non tamen possessoris : Idque in personam venerabilis Domini ac Magistri Ioannis Reneri Cousin, dictae Ecclesiae Capellani ac Musices praefecti uti constituti procuratoris, juribus solutis, juramento per Dominum principalem dum ad residentiam venerit personaliter praestando et possessione fidei orthodoxae facienda, salvis ; estque more solito per Dominos Hubot et De Lon in possessionem inductus, assignatis eidem stablo in sinistro chori latere et loco in Capitulo, presentibus virgiferis testibus et me, Christiano Verstraten, notario publico et Capituli secretario. » (*Saint-Servais : Acta capituli 1666-1726*, f° 37.) Archives de l'Etat dans le Limbourg.

Mont, il a pu avoir d'autres frères et sœurs, des neveux plus ou moins nombreux auxquels il se serait intéressé. Certains indices le feraient croire ; il est donc plus charitable de suspendre notre jugement. Aussi bien son canonicat de Saint-Servais ne devait-il pas lui apporter d'avantages fort considérables, au moins tout d'abord.

L'usage voulait en effet que les prébendés ne touchassent point leurs revenus pendant les deux années suivant leur nomination. La première année était jusqu'à leur mort réservée pour les frais de leurs funérailles et l'extinction des dettes qu'ils pouvaient laisser : la seconde revenait à la fabrique et à la sacristie de l'église. Seuls, en outre, les chanoines capitulaires habitant les maisons claustrales recevaient leur entier revenu : les autres n'avaient droit qu'à la moitié, et pour pouvoir prétendre au gros de la prébende, il fallait résider au moins six mois et un jour par an et fréquenter régulièrement les offices. Conditions que Du Mont, retenu par son service en France, ne pouvait remplir. Peut-être eût-on passé outre si le roi de France fût demeuré le maître à Maëstricht. Mais en 1679, trois années après la réception de Du Mont, les stipulations du traité de Nimègue rendaient la ville aux Etats généraux. Le compositeur jouissait d'ailleurs d'une situation matérielle assez prospère à la cour de France pour se contenter d'une partie des avantages que son nouveau bénéfice eût pu lui procurer[1].

1. Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire le relevé des bénéfices pécuniaires que la situation de Du Mont lui valait. Ce document est un témoignage indirect de l'estime qu'on faisait de lui et de la situation des artistes — de certains bien entendu — à cette époque. Du Mont était titulaire de la charge de « maître de musique de la Chapelle » pour un semestre, de la moitié de celle de « compositeur de musique de la Chapelle », de celles de « maître de musique de la Reine » et de « joueur de clavecin » pour un semestre. Il possédait en outre l'abbaye de Silly, le canonicat de Saint-Servais, et gardait son orgue de Saint-Paul. Soit en tout :

Chapelle royale.	900 livres
Compositeur de la Chapelle.	300 »
Musique de la Reine.	300 »
Clavecin de la Reine.	600 »
Abbaye de Silly.	2.000 »
Orgue de Saint-Paul.	400 »
Suppléments divers à l'orgue de Saint-Paul, au moins :	100 »
	5.200 livres

Quant au canonicat de Saint-Servais, nous n'en avons pas le chiffre exact, mais on doit l'estimer au moins à 1.000 livres. En outre, comme maître de la Chapelle et de la musique de la Reine, il se trouvait au nombre des officiers commensaux et recevait de ce chef une indemnité de 50 sols par jour pour nourriture et entretien : soit 915 livres environ. Ce n'est pas trop d'estimer à 300 livres par an les allocations justifiées par certaines circonstances, voyages, déplacements ou cérémonies extraordinaires. Nous aurons alors :

Total précédent.	5.200 livres
Saint-Servais de Maëstricht, estimé à	1.000 »
Nourriture et entretien	915 »
Divers	300 »
	7.415 livres.

Dans ce total n'entrent que les sommes qui sont régulièrement justifiées et

Les quelques années de paix qui suivent sont des plus importantes pour le développement définitif des institutions musicales de la Chapelle, et Du Mont, avec Robert, y a participé suffisamment pour qu'il ne soit pas indifférent de le signaler. Jusqu'alors les déplacements de la cour avaient été fréquents : le roi s'absente en outre souvent pour suivre en personne les marches des armées qu'il aime à diriger lui-même. Et cette perpétuelle mobilité, que fixent seulement les séjours à Saint-Germain, les seuls qui aient une certaine durée, ne permet pas d'employer aux exécutions, forcément moins ordinaires et moins préparées, le personnel nombreux qui donnera plus tard son caractère définitif aux compositions des maîtres. L'emploi régulier et constant d'un orchestre et d'un chœur véritables ne saurait dater que du jour où le monarque et sa cour adoptent une résidence unique. Jusqu'alors les motets seront écrits dans un tout autre style. Œuvres concertantes pour quelques chanteurs solistes, soutenus d'instruments qui se font également entendre seuls, ils diffèrent profondément de celles que l'on est habitué à considérer comme les types essentiels de la musique religieuse du XVIIe siècle. La majeure partie des ouvrages de Du Mont se rattache étroitement à cette première conception de l'art, et s'il a, des premiers, fourni des modèles aux compositions qui dérivent de la seconde, c'est à cette dernière époque de sa vie, celle où nous voici maintenant parvenus, qu'il les faut rattacher.

Dès 1679, nous avons déjà vu le roi préoccupé de grossir l'effectif des chanteurs de sa chapelle. Il envoie Lorenzani en Italie pour y recruter les plus belles voix qu'il sera possible, tandis qu'il fait appel en même temps à tous les musiciens de son royaume. « L'archevêque de Reims (maître de la chapelle) eut ordre, dit un historien, de laisser à tous musiciens et symphonistes la liberté de venir s'offrir au service du Roi, parce que l'intention de Sa Majesté était d'en recevoir autant qu'il s'en présenteroit d'excellens... L'événement répondit aux vœux du monarque et bientôt le corps de la musique se trouva augmenté de plus de 80 musiciens et c'était, au jugement des étrangers, ce qu'il y avoit de mieux en ce genre dans toute l'Europe... Il n'y a point d'exagération quand on dit que cette musique coutoit par an plus de 100.000 écus. Le Roi vouloit que tous ceux qui la composoient eussent des appointemens capables de les fixer à son service [1]. »

Cette magnifique institution trouve son emploi complet à partir de 1682, alors que le Roi a choisi Versailles pour sa résidence et en a fait le

que la générosité royale a dû souvent augmenter. Or ces 7.415 livres, pour être ramenées au taux actuel de l'argent, doivent être au moins multipliées par 5 et représentent en conséquence 37.075 francs de nos jours. Si l'on considère en outre que Du Mont était logé dans les châteaux royaux, et qu'à Paris l'église Saint-Paul lui allouait également un logement, on conviendra que les artistes célèbres du XVIIe siècle pouvaient arriver à tenir dans le monde un rang assez convenable.

1. Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos Rois*, 1776-1777.

siège de son gouvernement. La troisième chapelle du château est inaugurée la même année : ce sera un lieu convenable à cet imposant appareil. Cette chapelle n'a point encore les dimensions majestueuses de celle qui subsiste aujourd'hui, mais c'est du moins la première élevée sur d'assez vastes proportions pour que les compositions à grand chœur n'y soient point déplacées. Robert Clicquot y a construit un orgue, assez peu considérable encore, mais que l'on augmentera par la suite. En tout cas c'est un instrument d'église, plus puissant que celui de la chapelle précédente et surtout que le petit orgue portatif qui avait accompagné jadis la musique à Saint-Germain, à Fontainebleau, à Compiègne ou à Paris [1].

Il est fâcheux que dans l'ignorance où nous serons toujours de la date exacte des compositions de Du Mont (comme de tous ses contemporains d'ailleurs), il faille renoncer à déterminer à quel moment il avait commencé à modifier son style en vue de l'adapter aux conditions nouvelles. La date même de la publication n'est point un sûr indice, vu les habitudes d'un temps où il ne semble pas indispensable à l'artiste de donner ses ouvrages à l'imprimeur sitôt leur achèvement. Encore cette ressource fait-elle ici défaut, puisque de 1668 à 1681 Du Mont n'a rien fait paraître, si l'on excepte ses *Messes en plain-chant musical*, œuvre d'un caractère tout à fait à part, dont les premières éditions sont d'ailleurs inconnues et qui n'étaient aucunement destinées au service de la chapelle royale [2].

Le recueil de 1681 est dédié au Roi, comme l'étaient les *Motets à deux voix* de 1668. C'est un livre de morceaux à deux, trois ou quatre parties, avec ou sans instruments, fort analogues aux *Cantica sacra* parus trente ans auparavant. Ces pièces, écrites pendant que Du Mont dirigeait la chapelle, y furent certainement exécutées, mais elles se rattachent encore à l'ancienne manière. Toutes peuvent être chantées facilement en solo et quelques-unes se prêteraient aisément à une exécution collective qui paraît avoir été dans les intentions du compositeur [3].

1. Cf. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi* (1881 sp.) et aussi l'article de M. Eugène de Bricqueville dans *Versailles illustré* (juin 1898).

2. On remarquera que la plupart des maîtres qui ont travaillé pour la Chapelle royale n'ont point édité leurs œuvres, si ce n'est à la fin de leur vie, et quand ils étaient pour ainsi dire à la retraite, et sur l'ordre du Roi ou tout au moins avec son agrément. Il semble que ces ouvrages écrits pour la Chapelle aient cessé de leur appartenir et soient devenus propriété de la maison du monarque.

3. Motets | a II, III et IV | parties | *Avec* | *la Basse continuë* | *de* M. Dv Mont, *Abbé de Silly. Maistre* | *et Compositeur de la Musique de la Chapelle* | *du Roy et de la Reyne.* — Christophe Ballard, 1681. Six parties ou livres séparés. — Il y a en tout dans ce recueil « quarante très belles pièces dont les quatre dernières peuvent être chantées à deux chœurs en doublant les parties ». C'est Brossard qui fait ces remarques, en ajoutant que le texte est imprimé tantôt en italiques, tantôt en romain... « La lettre italique signifie que c'est ce qu'on appelle un récit, c'est-à-dire qu'une voix seule doit chanter... la lettre romaine ou quarrée signifie ce qu'on appelle le grand chœur, c'est-à-dire que tous ceux qui composent le corps de musique doivent chanter tous ensemble. L'invention en est assez bonne et quelques auteurs s'en sont servis... » Mais si bonne que soit cette invention, elle démontre que

Remarquons, il est vrai, en passant, que les habitudes de presque toutes les églises favorisaient cette exhibition de solistes concertants, venus souvent du dehors pour suppléer à la médiocrité des ressources ordinaires.

Il est donc naturel qu'en choisissant parmi leurs œuvres celles qu'ils se proposaient de livrer au public, les auteurs aient fixé leur choix sur celles qui se prêtaient le mieux aux convenances de leur clientèle ordinaire. Les pièces plus considérables, pour grand chœur et grand orchestre, ne pouvant être entendues que rarement, une copie manuscrite serait toujours suffisante pour satisfaire aux demandes, s'il s'en présentait.

On peut dès lors légitimement inférer que la plupart des grands Motets de 1686, à deux chœurs et cinq instruments, édités après la mort de Du Mont « par exprès commandement de Sa Majesté », avaient été écrits plusieurs années avant cette date, durant cette période qui s'étend de 1678 jusqu'à la retraite du maître [1]. J'en dirai autant pour ceux, de coupe et de composition semblables, que Brossard signale comme étant toujours demeurés manuscrits et dont nous avons encore quelques-uns. Tous ces morceaux, de dimensions considérables et relativement fort compliqués, sont trop nombreux pour qu'il ne soit pas rigoureusement nécessaire d'en étendre sur un long espace de temps la composition. Ce ne sont point les deux ou trois dernières années de la vie du vieux maître qui auraient pu suffire à cette tâche.

Car voici que l'heure de la retraite allait bientôt sonner pour ce vieillard dont l'activité féconde avait embrassé déjà un demi-siècle.

Fatigué sans doute de ses longs travaux, Du Mont, dès 1681, s'était démis des fonctions de maître de musique de la Reine. Il paraît la

cette exécution par masses n'était pas indispensable et que ces quatre dernières pièces aussi bien que les autres pouvaient se chanter en *soli*.

Du Mont, paraît-il, était absent de Paris lors de l'impression de ce recueil, et il attribue à cette absence quelques fautes qui s'y sont glissées et qui nécessitèrent des *Errata*. Peut-être était-il allé faire régulariser son élection et prêter serment à Maëstricht. Peut-être plus simplement se trouvait-il à la cour dans quelque château royal assez distant de la capitale, comme Compiègne ou Fontainebleau.

1. Motets | pour la Chapelle du Roy | *mis en Musique* | *par Monsieur* Dv Mont *abbé de Silly et Maistre de la* | *Musique de la dite Chapelle. A Paris...* | *par Christophe Ballard... M.DC.LXXXVI (Imprimez par exprès commandement de sa Majesté)*. — 16 livres séparés. — Le recueil comprend vingt grands motets à deux chœurs et symphonie. Le titre n'est pas très explicite, ce qui fait que Fétis, qui évidemment n'avait jamais jeté un coup d'œil sur le texte de ces œuvres, s'est imaginé que ce recueil n'était qu'une réédition de celui de 1681, tandis qu'il renferme au contraire des compositions d'un genre très différent. « Il faut pour les exécuter, dit Brossard (notes du *Catalogue*), cinq voix récitantes (C.A.T.T.B.), cinq voix du grand chœur (C.A.T.T.B.) et cinq instrumens, sçavoir : deux Dessus de violon, une Haute contre et une Taille de violon, une Basse de violon et une Basse continuë. Ainsy, il faut un aussi gros corps de musique que celle du Roy pour bien exécuter tout cela. Cependant, en rigueur, les cinq parties récitantes, deux violons, une basse de violon et la Basse continuë suffiroient. » Il est fâcheux que ces compositions importantes n'existent qu'en parties séparées, ce qui en rend la lecture impossible. Un manuscrit de Philidor, au Conservatoire, contient heureusement quatre motets du même genre qui permettent tout au moins de prendre une idée assez complète de ce style, assez éloigné de celui des œuvres précédentes, sinon dans son esprit, tout au moins dans ses développements.

dernière fois avec ce titre au frontispice des *Motets* de 1681 : l'année suivante, les états inscrivent à sa place Guillaume-Gabriel Nivers, un des quatre organistes du Roi.

Deux ans plus tard Robert, son collègue, et lui cédaient la place à de plus jeunes artistes. Ils demandaient leur mise à la retraite, ne conservant, ainsi qu'avait fait autrefois Gobert, que le seul titre honorifique de « Compositeurs de la musique de Sa Majesté ». Le 16 mai 1683, après un concours très solennel auquel avaient été conviés tous les maîtres de chapelle du royaume qui croyaient pouvoir prétendre à cet honneur, leurs successeurs étaient désignés. Nicolas Goupillet, de Meaux, Guillaume Minoret, de Saint-Germain-l'Auxerrois, se partagèrent par moitié le semestre de Du Mont ; Pascal Collasse, batteur de mesure de Lulli, et Michel Richard de Lalande, organiste de Saint-Jean, à qui le roi s'intéressait tout spécialement, celui de Pierre Robert [1].

Pierre Robert avait encore plusieurs années à vivre ; mais Du Mont n'allait pas jouir longtemps d'un repos qu'il avait bien mérité. Toujours titulaire de l'orgue de Saint-Paul, il s'était retiré dans cette maison de l'allée Saint-Pierre où la fabrique lui avait assigné un logement dès son admission à l'église, où il avait passé les premières années de son séjour, tout occupé du soin de sa gloire commençante, où il avait ramené de Maëstricht celle qui quelque temps avait partagé sa vie, où il revenait pour mourir.

Le 6 novembre 1683 il y faisait son testament, écrit tout entier de sa main, en pleine santé, ainsi qu'il l'atteste lui-même. Cette pièce vénérable, déposée sitôt après son décès ès mains de M[e] Denis-Gabriel Lange, notaire à Paris, existe toujours dans les archives de son successeur actuel.

La rédaction en est touchante par sa simplicité et par la piété sincère dont elle témoigne. Car c'est en aumônes et en pieuses fondations que le vieux maître emploie la majeure part des biens qu'il laissait. « Ie Henry Du Mont, dit-il, abbé de N. D. de Silly au diocèse de Séez en Normandie..., prie M. Robert Mercier prestre et maistre des enfans de chœur de l'église S. Paul à Paris, lequel i'ay tousiours connu pour mon fidèle et intime amy (en qui i'ay grande confiance) d'avoir la bonté d'exécuter de point en point le contenu de ce présent testament... »

Cet exécuteur testamentaire... « légataire universel de tout ce que ie possède en France, luy ayant mis entre les mains la clef de mon grand coffre où il y a dix mille livres tant en or qu'en argent monnayé... » devait répartir les charités du testateur selon ses indications, fort précises et très claires. L'église de Saint-Paul recevait 3000 livres pour

1. L'histoire et les péripéties de ce concours ont été amplement rapportées par tous ceux qui ont écrit sur la Chapelle royale. Tous ces récits sont tirés du *Mercure Galant* (avril et mai 1683), qui consacra plusieurs pages à cet événement. On y trouvera le nom de tous les concurrents et l'indication de ceux qui, après une première épreuve, furent retenus pour un nouvel examen. Lecerf de la Vieuville (*Comparaison de la musique française*... III) donne aussi quelques détails intéressants, à propos des mésaventures d'un des concurrents, Lesueur, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen.

l'établissement d'un service perpétuel en mémoire du compositeur et de sa femme qu'il avait tenu à faire participer aux bénéfices de ces dernières prières ; plus 1000 livres sans affectation spéciale. D'autres legs étaient attribués à trois confréries établies en la paroisse : 200 livres à la Confrérie de la Passion, 300 à celle du Saint-Sacrement et autant à celle de la Vierge pour laquelle Du Mont avait jadis à certains jours touché l'orgue. Les religieux de la Mercy « proche l'hostel de Guise » avaient 1000 livres : les « petites escoles des pauvres garçons et filles » 300, la Charité « proche de ma demeure » 200. Quant aux religieux de Silly, leur abbé ne les oubliait pas. En se recommandant à leurs prières, il leur abandonnait tout ce que le fermier pouvait lui devoir.

Plusieurs donations particulières venaient ensuite : 300 livres à Mlle Agnès Lemoine (quelque gouvernante sans doute) ; 200 à Charlot, son souffleur d'orgue ; autant à son filleul, « fils du Suisse de Mgr de Ligny, évêque de Meaux ». Quant à Robert Mercier, outre l'argenterie en quantité assez considérable [1], il avait 2000 livres pour sa part : en plus « mes livres, ma musique et tout le meuble qui est dans ma chambre, sçavoir : un lit accomply sur lequel i'ay tousiours couché ; six chaises à dos et la grande chaire à reposer dedans ; mon grand coffre fort où est la susdite somme ; enfin ie luy donne tout le meuble qui est dans la maison, tableaux et instrumens de musique, tapisseries et mon tapis de Turquie qui est dans la salle. » Mercier, à ce moment-là, partageait le logis de son illustre ami, qui prie l'œuvre de Saint-Paul de le laisser jouir de la maison pendant six mois après son décès.

Du Mont prévoyait encore une somme de 1000 livres pour les frais de dernière maladie et de funérailles. Il voulait une cérémonie modeste : « simple, sans aucune tenture, dit-il, désirant estre enteirré dans la mesme fosse, près la chapelle des fonds, où ma femme a esté enteirrée. »

Par cet acte, qui annulait toutes les dispositions prises antérieurement, il apparaît que la fortune du chanoine ne s'élevait qu'à 10.000 livres qu'il gardait chez lui. Cela semble peu, eu égard à l'importance des places et des bénéfices dont il avait joui. Mais n'oublions pas qu'il ne s'agit là que de ce que Du Mont possédait en France. Il n'est pas impossible, il est probable même qu'il lui restait, à Liège ou à Maëstricht, des parents plus ou moins éloignés auxquels il s'intéressait et que son frère peut-être était encore de ce monde. En tous cas, ses biens à l'étranger ont fait l'objet de dispositions spéciales que nous ignorons. Le chapitre de Saint-Servais eut tout au moins communication d'un testament qui le concernait et entra en possession d'un legs dont il n'est fait ici nulle mention [2].

1. « ... Un grand bassin, une esguière; six flambeaux, c'est-à-dire deux gros, deux moyens et deux plus petits ; deux salierres grandes, deux godets à bierre, dix cuillères et douze fourchettes à quatre dents, un plat, une escuelle à prendre bouillon... »

2. 800 florins qui font environ 1500 livres, selon le témoignage du manuscrit des chanoines Brandtz et Pluymaeckers, cité dans la première partie de cette étude. — Le testament de Du Mont avait été enregistré au chapitre de Saint-Servais le 29 mai : « Lunae, 29 maij 1684. — Eadem die praetacti (*sic*) Domini approbarunt testamentum Reverendi Domini Henrici Du Mont, abbatis de Silly, huius Ecclesiæ Cano-

« Ie ne dois rien à personne et j'espère que ie ne devray rien à qui que ce soit à l'heure de ma mort, » écrivait Du Mont en terminant la rédaction de ses volontés dernières. Il avait sagement fait de mettre ainsi ses affaires en ordre, car cette heure était prochaine. Le 8 mai de l'année suivante, le vieil artiste avait terminé sa laborieuse carrière. « Le huictiesme May 1684, Messire Henry Du Mont, chanoine de S[t] Servais de Maestric, abbé commendataire de Nostre Dame de Silly, ancien maistre de musique des chapelles du roi et de la reine, est décédé dans le cours S[t] Pierre, à midy, duquel le corps a esté inhumé dans l'églize Saint-Paul sa paroysse le 10 du dict moys. (*Signé*) MERCIER, BIGNON, RAIMBAULT [1]. »

Malgré les précautions prises par le défunt, il s'en fallut de peu que ses « bons et pieux desseings » ne pussent être accomplis. Le compositeur venait à peine de rendre le dernier soupir, que le fisc, en la personne du sieur Fauconnet, fermier général des domaines de France, prétendait mettre la main sur la succession tout entière : le défunt étant considéré comme sujet étranger dont les biens, par droit d'aubaine, devaient faire retour au roi. A la vérité, Du Mont avait reçu des lettres de naturalité, sinon lors de son entrée dans la maison du duc d'Anjou, tout au moins avant la collation de l'abbaye de Silly, puisque le droit français ne permettait point à un étranger de posséder en France un fief mouvant de la couronne. Mais par négligence ou par désir d'éviter le paiement de droits assez élevés, le musicien n'avait pas pris soin de les faire enregistrer régulièrement à la Chambre du Trésor. Le fermier des domaines, s'appuyant sur une déclaration royale de 1581 qui faisait de cette formalité une obligation rigoureuse à peine de nullité, voulait avoir le bénéfice de cette omission.

Les particuliers plaidant contre l'Etat ont toujours été en mauvaise posture. Etant données les habitudes de la justice civile de ce temps, aussi lente que la justice criminelle était expéditive, un tel procès, de juridiction en juridiction, eût pu durer des années. Sans doute, quelques grands personnages anciens protecteurs du musicien recoururent spontanément au roi, car le Parlement, devant qui l'affaire avait été évoquée, prononça presque immédiatement. L'arrêt fut rendu, le 20 juin 1684. La Cour déclarait que si le testament produit était trouvé authentique, il serait passé outre : on profitait cependant de la circonstance pour rappeler la nécessité d'observer à l'avenir les stipulations de la déclaration

nici, octava huius defuncti Parisijs, jure cuiuslibet salvo uti in libro testamentorum. — Eadem die praetacti Domini deputarunt Reverendos Dominos Omalius et Chevalier in Executores testamenti Domini Du Mont et ordinarunt ut exequiae fiant statim post octavam venerabilis... et ut vinum capiatur ex cavea. » (*Acta Capituli, 1666-1726, f° 66,* Archives de l'Etat dans le Limbourg.)

La mention finale « vinum capiatur ex cavea », qui peut paraître singulière en pareille circonstance, a trait à un repas solennel qui suivait sans doute la cérémonie des obsèques.

1. Extrait des registres mortuaires de Saint-Paul cité par JAL (*Dictionnaire de biographie et d'histoire*). — Nous savons qui était Mercier. Claude Raimbault, prêtre, exerçait les fonctions de « receveur de l'œuvre et fabrique de Saint-Paul ». Bignon était probablement un des prêtres habitués.

de 1581, dont il faut croire que beaucoup d'autres intéressés avaient tendance à s'affranchir [1].

Cette difficulté écartée, le testament put enfin recevoir sa pleine exécution. En conséquence de quoi, le 21 août de la même année, « très-hault et très-puissant seigneur Monseigneur Charles d'Ailly, duc de Chaulnes, chevalier des ordres du Roy, gouverneur et lieutenant général pour sa Majesté en la province de Bretaigne, Messire Jean Baptiste Brunet, seigneur baron de Chailly et autres lieux, conseiller secrétaire du Roy, Sieur Mathieu François Geoffroy, marchand apotticaire espicier, bourgeois de Paris, et Mr Jean Tricot, procureur au Chastelet, tous marguilliers de l'œuvre et fabrique de l'Eglize Sainct-Paul à Paris », faisaient dresser par-devant notaires, de concert avec le légataire universel, le procès-verbal de la fondation. « Les dits Sieurs Marguilliers tant pour eux que pour leurs successeurs en charge, dit l'acte, ont promis et se sont obligez de faire dire et célébrer à perpetuité et à tousjours un service complet des Trespassez, le premier lundy du mois de May de l'année prochaine 1685, avec les Vigilles qui se diront la veille à trois leçons et Laudes ; et le lendemain trois grandes Messes, l'une du St Esprit, l'autre de la Vierge et la troisiesme des Trespassez. A chacun des dits services sera dit toutes les prières et oraisons accoustumées. Comme aussy s'obligent les dits Sieurs Marguilliers... de faire dire et célébrer aussy à perpétuité une messe basse de *Requiem* tous les lundys de chacune sepmaine de chasque année dont la rétribution se fera à raison de quinze sols [2]. »

Quant au service annuel, le curé et son vicaire, les onze prêtres ou officiers du chœur, le clerc de l'œuvre et les enfants de chœur

1. « Extrait des registres du Parlement. — Ce jour après que les substituds du Procureur général au Chastelet et au Trésor, Robert, advocat pour le Mercier, exécuteur testamentaire et légataire universel de deffunt Du Mont, et Haurau, advocat pour Fauconnet, fermier général des Domaines de France, respectivement demandeur en exécution de l'Arrest de la Cour du 15 May dernier, ont esté ouïs : ensemble ledit Procureur général du Roy, a ordonné que la reconnoissance des scellez dont est question, encommencée, sera continuée et qu'à la première vacation vérification sera faite de la signature dudit Du Mont au bas de son prétendu testament olographe en la manière accoutumée avec lesdits substituds du procureur général au Chastelet et substitud au Trésor, en présence des autres parties ; ce fait, et en cas que la dite signature se trouve véritable, ledit substitud au Trésor se retirera et sera ensuite procédé à la reconnoissance et levée des scellez par les officiers du Chastelet ; et que les Déclaration du Roy, arrest de la Cour de vérification d'icelle des 17 septembre 1581 et 7me jour de septembre 1583 seront exécutés en leur forme et teneur, et en conséquence qu'à l'avenir toutes lettres de Naturalitez et de Légitimation et Déclaration d'icelles seront enregistrées en ladite Chambre du Trésor suivant la dite déclaration. — Fait en Parlement le 20e juin mil six cens quatre vingt quatre. » (Bibliothèque Nationale, *Factums*, F3 fo 538.)

Cette difficulté n'est pas la seule que Robert Mercier allait avoir à aplanir en sa qualité d'exécuteur testamentaire. Nous le voyons le 30 septembre présenter au Conseil privé une demande en règlement de juge entre le prévôt de Paris et le bailli d'Argentan pour la solution de procès et différends entre lui et Ambroise Leroy, économe de l'abbaye de Silly, messire Bertrand de Bortaris de Tournefort, nommé par le roi en place de Du Mont en qualité d'abbé, et les religieux, prieur et couvent de l'abbaye. Les parties sont renvoyées au Châtelet de Paris. (Archives de l'Orne, H, 1779.)

2. Archives nationales, L, 696.

y devaient assister. Il devait être sonné à l'une des grosses cloches, « sçavoir d'un coup pendant les vigilles, d'un autre coup le soir après le pardon, le lendemain après les deux premières des trois messes, le dernier coup pendant la dernière messe du service. » Les frais atteignaient la somme de 25 livres[1].

Ce fut là une des fondations les plus importantes de l'église ; jusqu'à la disparition de la paroisse, malgré les réductions successivement opérées, le service pour Messire Henry du Mont et Mathilde Hoyons[2], son épouse, continua à être régulièrement célébré au premier lundi de mai.

Pour garder la mémoire du bienfaiteur de l'œuvre, les marguilliers, après avoir décidé que mention en serait faite au Mortuologe, permirent qu'il fût établi dans l'église « au lieu le plus commode,... une épitaphe ou table de marbre ou cuivre où sera faict mention en substance de la présente fondation. »

Ce monument, de marbre blanc avec les ornements de métal doré, fut élevé aux frais de la succession. Il se trouvait dans la nef de l'église, contre le premier pilier à droite du côté des fonts baptismaux, proche de l'orgue, et Titon du Tillet nous en a laissé la description. « On y voit, dit-il, une Pyramide où son buste est attaché. La Musique sous la figure d'une femme affligée ayant à côté d'elle un orgue et une basse de viole tient un papier à la main avec ces paroles mises en musique : *Suspendimus organa nostra et versa est in luctum modulatio.* Une longue inscription ou épitaphe marque tous les titres et les belles qualités de ce musicien. »

Ce mausolée subsista tant que resta debout l'église elle-même. Lorsqu'en 1802 l'antique monument, qui menaçait ruine, fut jeté à bas[3], l'effigie du compositeur que la piété de Robert Mercier avait fait élever sur le lieu même de ses premiers succès disparut définitivement, sans que personne pensât qu'il y eût quelque intérêt à la conserver. Nous aimerions pourtant aujourd'hui à posséder l'image du maître et à pouvoir contempler ce buste qui, fait presque immédiatement après sa mort et sans doute sur quelque portrait, devait, à défaut de mérite artistique, avoir au moins celui d'une exacte fidélité. J'ignore si le portrait de Du

1. On pourrait s'étonner de voir que rien n'est spécifié au point de vue de l'exécution de quelque messe en musique qui semblerait indiquée en ce cas. Mais à cette époque, les messes des morts et les offices funèbres dans les paroisses de Paris ne comportaient que le plain-chant : « In missis et officiis defunctorum nec Organo, nec Musicâ nec cantu figurato nec contrapuncto nec discantu nec *ad modulos* uti licet, sed canto plano firmo et ordinario. » (MARTIN SONNET, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium Ecclesiarum...* Paris, 1662.)

2. C'est toujours sous cette forme altérée que le nom de Mechtilde Loyens paraît dans les registres de Saint-Paul à l'occasion de cette fondation.

3. La Révolution avait conservé Saint-Paul au nombre des paroisses de Paris. Mais le mauvais état de l'église la fit désaffecter et vendre comme propriété nationale en l'an V. Le culte fut transféré dans l'ancienne église de la maison professe des jésuites, rue Saint-Antoine, devenue, après le départ des Pères de la Compagnie, en 1764, chapelle du prieuré de Saint-Louis-la-Culture. C'est l'actuelle église Saint-Paul-Saint-Louis.

Mont fut gravé de son vivant. C'est assez vraisemblable, car c'était alors un usage assez répandu pour tous les personnages de quelque importance. Toutefois beaucoup de ces gravures, tirées sans doute à petit nombre, ont aujourd'hui disparu complètement. Celle-ci, si elle exista, est dans ce cas ; du moins aucun exemplaire n'en subsiste à ma connaissance.

Fort heureusement pour notre curiosité, un des volumes manuscrits de la collection Gaignières contient une reproduction du monument de Saint-Paul [1]. C'est un dessin colorié qui semble très minutieusement exécuté. Le buste du musicien, qui se détachait en bas-relief à la partie supérieure de la pyramide, y apparaît assez caractéristique. L'expression des traits en est grave, quoique empreinte d'une grande bienveillance, et s'il n'y avait quelque imprudence à faire trop de fond sur une image qui ne nous apparaît qu'à travers la double interprétation du sculpteur et de l'aquarelliste, on aimerait à retrouver sur ce visage mélancolique et doux quelque chose des sentiments qui animent l'œuvre du « bon homme Dumont [2] ».

Les armoiries du compositeur — au lion rampant, le chef de l'écu chargé de trois clochettes [3] — avec la mitre et la crosse abbatiales sur-

1. Collection Gaignières : *Recueil des tombeaux des hommes et des femmes de distinction* (Bibl. Nation. : Estampes, Pe 11 a). Les dessins en couleurs que contient ce volume semblent tous l'œuvre d'un artiste consciencieux qui a fidèlement reproduit ce qu'il voyait. On peut d'ailleurs contrôler l'exactitude de son interprétation en comparant, en d'autres planches que celles-là, les images de personnages dont nous connaissons le portrait par ailleurs.

2. « Je l'aime, ce bonhomme Dumont, il est naturel. ». Le mot est de Lulli, au témoignage de Lecerf de la Vieuville. (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1705 ; 3e part.) Bien que ce jugement du Florentin, tel qu'il est cité par son panégyriste, semble emporter l'approbation, je ne pense pas qu'en le formulant il se proposât de rendre pleine justice à son illustre devancier. Il semble assez singulier tout au moins, et mieux fait pour caractériser un compositeur d'airs de cour ou de chansons qu'un maître du grand style d'église. Le naturel, en des œuvres de cette sorte, serait, seul, peu de chose, et ce n'est pas ce mérite qui nous semblera uniquement à remarquer dans celles de Du Mont.

3. Les émaux du blason ne sont pas indiqués dans le dessin et ne devaient pas l'être davantage sur le monument où ce motif décoratif est en métal doré.

Quant à ces armoiries, sont-elles celles que Du Mont pouvait tenir de sa famille, ou se les est-il fait établir en France ? Je penche vers la première hypothèse, car la minute originale de son testament est enfermée dans une enveloppe scellée de ces mêmes armes. L'empreinte a été visiblement faite avec une bague armoriée, et, au lieu de la mitre et de la crosse abbatiales, l'écu est là surmonté d'un casque à cimier, la visière levée. Si Du Mont eût porté ses armes seulement en qualité d'écuyer, par le fait de son admission dans la musique du roi ou de la reine, il est probable que ce complément, qui n'est pas de règle pour les écuyers de France, ne s'y trouverait pas. Cependant ces questions héraldiques ne sont pas régies par des lois tellement précises que l'on puisse en conclure rien de bien certain.

Quant aux figures du blason en elles-mêmes, on peut bien constater que le lion rampant se retrouve dans les armes d'une des nombreuses familles de Thier, de Liège ; mais un seul quartier en est chargé ; sur l'autre figurent les trois feuilles de houx, pièce caractéristique qu'on retrouve chez toutes les branches, nombreuses, de cette famille. Le même lion, en franc-quartier, se voit encore sur les armes d'un certain Evrard Du Mont, mort curé de Huccogne en 1662. Cette pièce est d'ailleurs trop fréquente en blason pour pouvoir tirer grande conséquence de ces rapprochements.

montent, au-dessous du buste, la composition allégorique que décrit Titon du Tillet. Dans un cadre qui sert de base au monument on lit l'épitaphe suivante :

D. O. M.

CY GIST Mre HENRY DV MONT, DV DIOCÈSE DE LIÈGE, ABBÉ DE N. DAME DE SYLLY COMPOSITEUR MAISTRE DE LA MUSIQVE DES CHAPPELLES DV ROY ET DE LA REYNE QVI A LAISSÉ PAR SES OUVRAGES A LA POSTÉRITÉ LES MARQVES DE SON RARE MÉRITE ET DE SA PIÉTÉ : LA GLOIRE ET LES LOUANGES DE DIEU ONT TOVJOVRS FAICT SES OCCUPATIONS : IL ESTOIT D'VN ESPRIT HUMBLE, DOUX, AFFABLE, BIENFAISANT ET RELIGIEUX EN TOVT : C'ESTOIT VN CHARME QUE DE L'ENTENDRE TOVCHER L'ORGUE, CE QU'IL A FAICT EN CETTE EGLISE PENDANT PLVS DE 45 ANS AVEC L'ADMIRATION DE TOVS LES PLVS ILLVSTRES DE SON TEMPS : IL Y EST MORT BIEN FAICTEVR LE 8e MAY 1684 AAGÉ DE 74 ANS ET IL Y A FONDÉ VN ANNVEL ET VN OBIT SOLENNEL PAR CHACVN AN. ENFIN SA CHARITÉ S'EST SIGNALÉE PAR DES DONS, GRANDES AVMOSNES, LEGS PIEVX ET FONDATIONS ESTABLIES EN PLVSIEURS LIEUX ET C'EST PAR CES VERTVS CHRESTIENNES QU'IL S'EST OUVERT LE CHEMIN A L'IMMORTALITÉ.



V

L'ÉVOLUTION DU STYLE AU XVII[e] SIÈCLE

Voici donc achevé le récit de cette longue vie qui s'est étendue sur deux règnes, en comprenant tout entière cette période de l'histoire musicale où l'art nouveau — le nôtre, — après être sorti des langes, a pris conscience de ses forces et s'apprête à étendre despotiquement son domaine, sans plus se soucier beaucoup des traditions vénérables qui avaient préparé ses débuts. Témoins de la jeunesse laborieuse de Du Mont, nous avons assisté à ses débuts à l'orgue de Saint-Paul. A travers les lacunes des témoignages, nous le suivîmes, des églises de Paris où il s'en va diriger ces « illustres » qui interprètent ses motets, jusqu'à la cour, chez le jeune duc d'Anjou ou dans l'appartement de la Reine, dont, assis à son clavecin, il accompagne les concerts; jusqu'à ces chapelles royales de Saint-Germain, de Fontainebleau, du Louvre ou de Versailles, aux destinées musicales desquelles il préside tant que l'âge ne l'aura pas contraint à céder la place à d'autres, dont les succès, les années se succédant, finiront par obscurcir sa renommée.

Et cette renommée avait été grande pourtant, et longtemps incontestée. Certes l'injuste oubli qui fut toujours réservé chez nous — et qui l'est encore presque autant — aux musiciens qui sont d'un autre temps que ceux qu'exaltent les contemporains, certes cet oubli ne l'a point épargné.

Un siècle n'était pas encore écoulé, qu'était aboli jusqu'au souvenir de tant de belles œuvres qui avaient charmé la ville et la cour. Telle est la destinée commune jusqu'à l'heure des réhabilitations nécessaires. S'il est vrai, ainsi que l'estime un excellent esprit de notre temps, que les ouvrages célébrés lors de leur apparition ont plus de chance que tous autres de vivre une vie durable, nous avons pourtant lieu d'espérer voir un jour Henry Du Mont replacé, par le jugement des artistes, au rang qui doit être sien.

Car sa gloire fut consacrée au cours des plus belles années du grand siècle : au temps où les armes invaincues du monarque imposent à l'Europe la suprématie française, où l'admiration des peuples lui décerne le nom de Grand. C'est l'heure où les arts et les lettres enfantent à

l'envi des chefs-d'œuvre. Comme Du Mont arrive en France, le *Cid* vient à peine d'apparaître à la scène. La première année de son séjour voit naître *les Horaces* et *Cinna*, et la même année que Corneille, le musicien achèvera sa carrière. Aussi bien est-il de cette forte génération de grands hommes nés dans les premières années du siècle, alors que quelque chose subsiste encore de la rudesse de l'âge précédent; parvenus à l'âge viril en des temps incertains et difficiles et qui semblent avoir puisé dans les dissensions civiles et les violences des époques troublées une force, une originalité, une vigueur que le génie plus poli de leurs successeurs immédiats n'égale pas toujours.

Cependant, dira-t-on, Lulli a toujours passé avant Du Mont dans la faveur générale, jusqu'au point d'apparaître plus tard comme l'unique musicien du règne.

Mais la raison de cette préférence semble surtout ressortir de la comparaison des deux genres que l'un et l'autre ont traités presque exclusivement. Ce n'est point tant le génie du Florentin, non plus que le goût décidé du roi pour sa musique, qui lui ont assuré une prééminence plus apparente que réelle ; c'est l'enthousiasme provoqué par cette innovation séduisante du théâtre lyrique, le goût promptement exclusif pour le pathétique de la comédie en musique, l'amour de cette forme décorative et sensuelle entre toutes, à quoi les moins musiciens même se plaisent. Car aux brillants accessoires du spectacle, au charme des vers, aux surprises de l'intrigue, à la pompe des ballets, des costumes et des machines, ils trouvent assez d'attraits pour en venir bientôt à croire qu'ils possèdent aussi bien l'intelligence de l'art du musicien. Au surplus, quoique l'activité de l'auteur d'*Armide*, de *Roland* et d'*Amadis* se soit exercée en tous les genres, la plupart de ses contemporains n'ont point jugé — en quoi l'avenir leur donne raison — qu'il ait montré à l'église la même supériorité qu'à la scène.

Au même titre que le page italien sorti des cuisines de Mademoiselle et presque au même rang, les Français de son temps accueillirent l'organiste liégeois comme un de leurs maîtres nationaux. Mais si le premier, venu tout jeune à Paris et aussi ignorant de la musique de son pays que de toute autre, n'eut jamais d'autres éducateurs que des artistes de pure tradition française, s'il tira tout son art de leurs leçons et de son génie, tout au contraire, Henry Du Mont nous est arrivé à l'âge d'homme, en pleine possession de son style et de sa technique. Il n'avait plus rien à apprendre chez nous ; bien plus, ce qu'il apportait de nouveau, formes encore peu pratiquées en France et qui lui étaient déjà familières, allait grandement influer sur le goût de ses rivaux eux-mêmes. Lui aussi se modifiera sans doute à leur contact ; mais, tout compte fait, il leur rendra plus qu'il ne leur aura pris.

Comme cet apport étranger n'était nullement opposé au génie de notre race, il ne fera qu'en surexciter la force et la vitalité. Pas plus de ce temps que de nos jours, les écoles musicales ne peuvent demeurer closes aux voix du dehors. Aux années d'évolution surtout, où des préoccupations analogues font fermenter partout les esprits, qu'il s'agisse de la

France, de l'Italie, des Pays-Bas ou de l'Allemagne. Si tous s'appliquent au même problème, chaque pays en apporte une solution différente et garde, dans l'effort commun, sa part d'originalité. Ces solutions ne sont point contradictoires. Elles ne s'excluent pas nécessairement. Loin de là. Et de leur combinaison, l'art qui risquerait de se rétrécir dans un nationalisme aveugle, ne tirera que des avantages manifestes.

Ce n'est point ici le lieu d'esquisser en quelques lignes l'histoire d'une révolution — d'une évolution, pour mieux dire — dont les conséquences furent prodigieuses, puisque la musique moderne en est l'épanouissement. Aussi bien, tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art en connaissent suffisamment, sinon les étapes et les péripéties, au moins le point de départ et le point d'arrivée. Quel musicien qui ne sache immédiatement faire la différence du style polyphonique de ceux que l'on nomme les primitifs et de l'art dit « de la basse continue »? Un motet ou un madrigal de Palestrina, un air ou une cantate d'église de Carissimi, pour prendre chez les Italiens deux noms essentiellement représentatifs, se décèlent à quiconque tout à fait dissemblables. Et l'on est plus porté à en exagérer qu'à en méconnaître les caractères propres. Car à serrer d'un peu près le détail, ces deux conceptions ne semblent pas tellement éloignées, et si l'on compare des œuvres plus rapprochées dans le temps, les rapports se multiplient en devenant plus évidents encore. C'est une erreur de l'opinion courante, résultat d'un examen trop superficiel, que de les vouloir mettre en opposition et de s'imaginer voir dans les unes la négation préméditée des autres.

Cependant, va-t-on objecter, l'art de la basse continue — conservons ce terme pour sa commodité, encore qu'il soit vraiment assez mal choisi — est l'aboutissement des efforts des réformateurs florentins, lesquels, se flattant de remettre en honneur les formes de l'antiquité, ont instauré le chant accompagné sur les ruines du vieux contrepoint jugé barbare. C'est, à mon sens, donner beaucoup trop d'importance aux tentatives de ces musiciens humanistes. Cette illusion ne s'autorise que de la connaissance tout à fait insuffisante et fragmentaire que nous avons des œuvres musicales de leur temps. L'abord n'en est point aisé, tandis que les traités théoriques contemporains, d'un accès plus facile, nous sont, au contraire, assez familiers. Et leurs auteurs, plus archéologues que musiciens, ont imposé leurs préjugés, en s'étendant avec une complaisance partiale sur les innovations et les théories des Bardi, des Galilei et de leurs disciples. Ceux-ci sont bien des révolutionnaires. Si on les eût écoutés, le style récitatif, cette déclamation notée qu'ils croyaient renouvelée des Grecs, eût supplanté tous les autres procédés de composition. Dans l'union des deux arts qui constitue le drame lyrique, voire même toute musique chantée, ces beaux esprits ne s'inquiétaient guère que de la poésie. Pour en assurer la prééminence, il leur en coûtait peu de dépouiller la musique de ses trésors les plus riches, de la réduire à un rôle qui, pour demeurer important à leurs yeux, n'en serait pas moins partout tenu pour secondaire. Les teintes neutres d'un perpétuel réci-

tatif, si bien déclamé qu'il pût être, ne pouvaient guère satisfaire l'ambition légitime des compositeurs. Aucun n'eût voulu céder pleinement à ces intransigeantes exigences. Aussi bien, ceux-là même qui se sont rangés sous la bannière des novateurs ne sont guère qu'en leurs préfaces demeurés fidèles aux principes qu'ils sont censés professer : principes dont les théoriciens, comme Doni, fort peu soucieux de musique pure, ont prodigieusement grossi l'influence. Ils prenaient leurs désirs pour la réalité, et nous avons longtemps eu le tort de les croire sur parole [1].

C'est assez pour la gloire de Florence d'avoir la première créé la langue du drame lyrique. Quand l'opéra aura acquis droit de cité au delà des monts, la pratique de la déclamation imprimera bien à l'art italien un tour particulier, hors du théâtre même et dans des œuvres qui n'en relèvent à aucun titre. La mélodie y gagnera une couleur originale par où elle se distingue de ce qu'on écrit ailleurs. Mais ce n'est là qu'une nuance. Le Cénacle ne fut pour rien dans les transformations essentielles. Sans lui, le style polyphonique classique n'en aurait pas moins évolué dans son sens naturel et logique, évolution dont le résultat ne pouvait être que ce que l'histoire nous montre partout réalisé dès les premières années du XVIIe siècle. Car en France, nos musiciens, avant d'avoir jamais ouï parler des compositions récitatives, étaient arrivés par d'autres voies à un résultat à peu près identique.

Le motet italien à basse continue, étudié dans les premiers temps, avant que l'abus de la virtuosité et la recherche trop exclusive de la mélodie coulante et sensuelle en soient venus gâter la belle ordonnance, le motet italien est naturellement issu du motet polyphonique [2]. Il résulte de simplifications successives de l'ancien contrepoint, effectuées toujours en vue d'en mettre mieux en relief l'élément mélodique et expressif. Aussi le compositeur arrive-t-il à n'en plus conserver que les figures principales, à l'exclusion du remplissage harmonique ou des dessins secondaires autrefois confiés aux voix, alors qu'elles n'avaient à exposer ni le thème, ni quelque contre-sujet intéressant. Il n'aura plus besoin désormais d'un si grand nombre de parties vocales. Deux voix le plus souvent lui suffiront, dont l'importance sera d'autant plus grande qu'elles ne diront plus rien que d'essentiel [3].

1. Certaines lettres à Mersenne au sujet de Frescobaldi, lettres citées par M. A. Pirro en une étude sur l'organiste français Roberday (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1901), nous instruisent suffisamment de l'estime où Doni tenait les procédés proprement musicaux. Le grand organiste romain y est singulièrement méconnu et déclaré inapte à la musique moderne : « Pour accommoder les paroles, il est fort ignorant et dépourvu de jugement... » Et ailleurs Doni a soin de déclarer qu'il y a « bien de la différence d'estre bon Mélopée ou Musicien ou un bon compositeur de Sinfonies ». Ce dédain est caractéristique. Il explique assez comment ces beaux esprits devaient être portés à exalter les idées qu'ils jugeaient propres à faire disparaître un art estimé barbare et qu'ils ne comprenaient plus.

2. En me servant ici de ce terme de « motet italien » pour désigner les œuvres à basse continue du XVIIe siècle, je n'entends pas dire que les Italiens en aient eu seuls connaissance. Mais il me paraît probable qu'ils ont pratiqué cette forme les premiers et que l'évolution, ainsi comprise, est chez eux en avance d'un certain temps.

3. Il se peut en outre — cela est même à peu près certain — que des considérations purement pratiques aient encouragé les compositeurs à marcher dans cette voie. Les

L'une et l'autre exposeront canoniquement la mélodie tour à tour, ou bien se répondront en imitations plus ou moins rapprochées, à divers intervalles. Ce pendant que la basse instrumentale se chargera du soin de compléter l'harmonie, harmonie de plus en plus abstraite, sans signification très précise, surtout faite pour satisfaire aux exigences de l'oreille, qui se plaît au concours des consonances.

Dans le décor sonore ainsi posé, telles que des personnages sur la scène, librement, les mélodies vont évoluer, expressives et vivantes. Leurs rythmes, leurs complexes ondulations, leurs accents pathétiques pourront désormais avoir une éloquence persuasive à laquelle peut-être n'auraient-elles su atteindre si la volonté du compositeur ne leur avait assigné cette place éminente.

Qu'un tel procédé soit en germe dans les œuvres des maîtres les plus classiques de l'âge précédent, c'est ce dont il est facile de se convaincre. Sans parler des passages fort nombreux écrits dans le style du faux-bourdon où une partie, soprano ou ténor, expose un thème que les autres voix accompagnent simplement en harmonie plaquée, il est beaucoup d'autres endroits où il n'y aurait que peu à changer pour qu'ils puissent trouver place dans un motet de la seconde époque.

Par exemple, n'est-il pas de pratique courante de commencer une pièce par l'exposition d'une mélodie que deux voix exposent en imitation à la quarte ou à la quinte? Qu'on ait l'idée d'y ajouter une basse instrumentale, et ce sera la forme même usitée au temps de la basse continue. Il est impossible de multiplier ici ces indications : il y faudrait un volume. Mais si l'on veut y réfléchir et prendre la peine d'analyser à ce point de vue quelque motet de Vittoria, de Palestrina ou de tout autre maître de cette école, on sentira aisément ce que je veux dire. On verra combien peu de choses seraient à ajouter ou à retrancher dans ces œuvres pour les faire entrer dans le moule où les compositeurs de la première moitié du XVIIe siècle ont coulé leur pensée, et quel minime effort a suffi pour passer de l'art polyphonique à l'art plus libre et plus simple de la génération suivante.

Bien entendu, le changement ne s'est pas opéré par le dehors ni de façon consciente et préméditée. Aucun musicien n'a jamais placé sur son pupitre une pièce de style figuré, en se demandant comment il allait s'y prendre pour l'accommoder au goût du jour ou pour en tirer le plan d'une composition nouvelle.

Ce n'est point de la sorte que s'accomplissent les transformations durables. Mais du jour où la tonalité moderne, avant que d'être théoriquement établie, fut pressentie dans la pratique, du jour surtout où l'on eut pris conscience de la fixité de ces groupes sonores — les accords —

pièces à basse continue sont certainement d'exécution plus facile et plus commode, elles exigent moins de chanteurs et moins d'études d'ensemble. Et pour diverses raisons, il apparaît qu'à cette époque, en tous pays, les chœurs tant soit peu exercés, nombreux et permanents, sont rares, tandis qu'abondent — relativement — les chanteurs virtuoses, exécutants habiles qui trouveront à briller plus facilement dans le style nouveau.

qu'engendre fatalement, suivant certaines lois, le mouvement des parties indépendantes, lequel avait d'abord attiré seul l'attention des premiers contrapontistes, de ce jour la tendance était indiquée. L'évolution allait suivre son cours, à mesure qu'on sentirait le besoin d'assigner un sens plus expressif et plus précis à ce qui n'avait été au début qu'une simple architecture de sons.

Pour qui n'ignore pas le sens intime et pénétrant des belles pages de Josquin, de Lassus ou de Palestrina, il appert que les maîtres n'avaient point attendu le cénacle florentin pour prendre conscience de toute la puissance de leur art. Non plus que la venue de Viadana, si c'est à lui qu'on veut attribuer l'honneur d'avoir le premier composé dans le style soi-disant révolutionnaire de la basse continue. Il serait bien surpris, le bon religieux, de s'entendre décerner de telles louanges ! Car son invention n'était pour lui qu'un procédé propre à faciliter l'exécution, commode pour empêcher certains abus. Aux chantres de son temps qui, dans les chapelles médiocres, ne se faisaient point scrupule d'exécuter avec deux ou trois voix des motets où cinq, six ou huit étaient requises, en comblant les vides tant bien que mal avec l'orgue, il voulut seulement apporter des œuvres appropriées à ces modestes ressources. Son ambition n'allait pas plus loin et il ne visait guère à la gloire des réformateurs.

Si les Italiens ont réalisé les premiers cette belle forme dont le succès devait être si durable, qu'elle ait trouvé son emploi dans le motet à l'église ou dans l'air alors qu'il s'agit de musique profane, c'est que les compositeurs avaient acquis chez eux une maîtrise plus parfaite en la pratique du contrepoint libre. Partout les artistes du XVI[e] siècle se sont appliqués avec un zèle égal au style polyphonique en leurs ouvrages religieux, messes ou motets ; mais ce n'est guère qu'en Italie ou bien là où l'influence italienne s'exerça qu'ils ont su librement l'approprier, avec les ressources infinies qu'il comporte, aux pièces de chambre ou de concert. Quelque ingénieuses et charmantes qu'elles puissent être, nos chansons françaises à plusieurs voix n'ont ni l'ampleur des proportions, ni l'originale recherche des *Madrigaux* italiens. Nos compositeurs y firent preuve d'un art exquis sans doute, mais ordinairement retenu dans des bornes un peu étroites. Les poésies qu'ils mettent en musique n'ont pas non plus, on le doit confesser, la grâce et la variété expressives des stances, empruntées souvent aux plus grands poètes de l'Italie, d'où nos voisins tirent volontiers la matière de leurs chants. Enfin, le caractère de la chanson française se rapproche beaucoup de celui de la mélodie populaire dont les thèmes inspirent les musiciens lorsqu'ils ne les reproduisent point tels quels. On en peut louer la verve prime-sautière, l'allure décidée ou pimpante, les rythmes amusants; mais on avouera que cet art aimable n'embrasse généralement qu'un cercle de sentiments assez restreint. Il a son originalité et son charme : ne lui demandons ni la profondeur ni le pathétique [1].

1. Ce caractère de la chanson française est tout à fait traditionnel. Les compositeurs qui ont traité ce genre concurremment avec celui du madrigal — Belges, Flamands ou Allemands, car les Français aussi bien que les Italiens se sont spécialisés

Tout autre est le madrigal au delà des monts, et l'extraordinaire développement de ce genre dès le second tiers du siècle est un fait remarquable qui n'a pas peu contribué à la transformation des procédés de composition. Ces morceaux sont écrits sur des textes plus littéraires et plus variés. Poésies galantes ou passionnées, mélancoliques ou tristes, elles diffèrent entre elles, sinon beaucoup par le fond même des sentiments, du moins par la manière dont le poète les a su traduire. L'art du musicien s'efforcera de rivaliser avec lui. L'expression se précise et s'affine : les rythmes s'assouplissent, la mélodie se développe. Tandis que l'harmonie, curieusement, s'essaye aux innovations ingénieuses, à des accords dissonants encore inentendus et dont l'emploi, devenant insensiblement familier, contribue singulièrement à affirmer le sentiment indécis de la tonalité moderne. Mieux que dans les pièces d'église, plus respectueuses des traditions consacrées, de tels raffinements semblent ici à leur place. Puis, ce qui est important, le madrigal ne procède jamais d'un thème donné : développements et motifs sortent là tout entiers de l'imagination de l'artiste.

Quel entraînement précieux des facultés d'invention mélodique constitue cette règle, il est inutile de le dire. En fait, surtout dans les dernières années, de 1575 à 1595 environ, l'art madrigalesque s'épanouit en une riche floraison de mélodie, d'une originalité et d'une liberté singulières. Ce ne sont plus, ainsi que jadis, de simples fragments de mélopées expressives, dont la beauté, quoique réelle, ne saurait se suffire à soi-même et qui, isolés de l'ensemble, perdraient beaucoup de leur force et de leur signification émotionnelle. Mais bien des mélodies au sens classique et italien du mot : organiquement construites de la première note à la dernière. Telle, par exemple, cette large phrase du soprano, si mélancolique et si noble, au début d'un madrigal à cinq voix de Baldassare Donato[1] :



le plus ordinairement dans l'un ou dans l'autre — ont eu soin d'observer cette différence. Les Chansons et les Madrigaux d'Orlando de Lassus par exemple suffisent à faire comprendre comment l'inspiration du musicien savait se plier aux habitudes de sentir qui avaient abouti à la création de l'une et l'autre forme. Il y a, bien entendu, quelques exceptions : on peut rencontrer des chansons françaises d'inspiration plus haute, très voisines du Madrigal. Orlando de Lassus, par exemple, en a assez souvent écrit de telles.

1. *Musica di tredici Autori illustri a cinque voci per Angelo Gardano raccolta... In Venetia... MDLXXXIX.* — Ce madrigal, ainsi que beaucoup d'autres œuvres curieuses du même temps, a été réédité de nos jours par M. Luigi Torchi dans une publication de l'éditeur Ricordi (*l'Arte Musicale in Italia*, vol. I, 1897).



Toute cette riche littérature musicale semble avoir été assez imparfaitement connue chez nous. C'est que nos musiciens — Maugars leur en fait le reproche — n'ont guère l'habitude de voyager hors de France « pour observer les musiques étrangères [1] ». Et fort peu d'Italiens, avant le second tiers du XVIIe siècle, sont venus se fixer en France. Aussi l'art des deux pays évolue-t-il de façon respectivement indépendante. La chanson française est mal connue en Italie : le madrigal italien demeure très peu familier à la majorité de nos compositeurs et de nos artistes, bien qu'il ne soit pas douteux que, dans l'un et l'autre pays, des esprits se soient rencontrés curieux de ce qu'on écrivait au delà des frontières [2].

Tout au contraire, vers ce même temps, d'autres contrées entretiennent avec l'Italie des rapports de jour en jour plus étroits. C'est en Italie, à Venise surtout, que les compositeurs allemands viennent achever leur éducation artistique et poursuivre un idéal nouveau, plus encore qu'une technique qu'ils possédaient déjà. Aussi les œuvres les plus neuves et les plus audacieuses des maîtres d'outre-monts sont-elles infiniment mieux connues sur les bords du Rhin qu'elles ne le sont en France. Les Allemands se plaisent à en imiter les procédés, à en suivre les tendances : imitation intelligente et féconde sans rien de servile, en laquelle le génie d'un Schütz, pour ne citer que celui-là, saura bien réserver à l'esprit de la race une place prépondérante.

Il faut en dire autant des Pays-Bas, où le souvenir est demeuré que c'est là d'où sont sortis les fondateurs des grandes écoles italiennes : si bien que la démarcation est difficile à faire entre ce qui est dû aux initiateurs et ce que les disciples ont tiré de leur propre fonds. Sans doute, pour les temps qui ont immédiatement précédé la venue de Henry Du Mont (car, après cette longue digression, il faut bien revenir à celui qui est l'objet de ce travail), la semence féconde prodiguée par les maîtres gallo-belges a produit déjà une assez riche moisson pour que

1. *Response à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie...* (1639).
2. Nous savons, par exemple, que le duc de Mantoue, Vicenzo Gonzaga, se faisait envoyer les chansons de Guesdron lors de leur apparition, et sans doute sa curiosité ne se bornait-elle pas aux œuvres de ce compositeur (Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1866). De même les relations de la France avec l'Italie au temps des derniers Valois sont trop fréquentes pour n'avoir pas amené une certaine familiarité avec les compositions des maîtres de ce pays. Il n'est pas douteux que Baïf, né à Venise d'une mère italienne, n'ait fait entendre quelques madrigaux italiens en les séances de son académie. Mais les guerres de religion entravèrent ce mouvement. A partir du règne de Henri IV, l'influence italienne cessera de se faire sentir.

l'Italie vive désormais sur ses ressources en rendant au dehors avec usure ce qu'elle en avait tiré. Ce choc en retour, favorisé d'ailleurs par les circonstances politiques, contribue à donner à la culture artistique des Pays-Bas un caractère original ; d'autant plus que, tout pénétrés qu'ils sont d'esprit nouveau, les artistes y demeurent plus fidèles à quelques traditions du passé.

Il importe assez peu que les noms des maîtres qui exercent à cette époque leur art en les provinces belges ou flamandes n'aient connu qu'une gloire discrète ; pas davantage que leurs mérites n'aient point paru ordinairement supérieurs à leurs contemporains, sinon à leurs compatriotes. Ce qui est à considérer, c'est qu'ils aient pratiqué couramment certains procédés avec lesquels Du Mont, leur disciple, put ainsi se familiariser de bonne heure. Ceci n'est point douteux, non plus qu'il y ait toujours eu des communications assez intimes entre ces petits centres d'activité, l'Italie et l'Allemagne.

C'est ainsi que Pierre Bonhomius, le plus connu peut-être des maîtres liégeois, avant que de devenir chanoine de la collégiale de Sainte-Croix à Liège, avait été compté au nombre des chanteurs de la Sixtine de Rome. Quelques motets de sa composition figurent encore au catalogue qu'a donné Haberl des archives de cette chapelle. Mais pour avoir fait partie de cet illustre chœur, refuge toujours inviolé de la polyphonie vocale, il n'avait pas cru devoir se tenir à l'écart des transformations opérées autour de lui. Dès 1616 (peut-être avant), il publie des œuvres à basse continue. Un recueil de treize de ses Messes (*Missæ VI, VIII, X et XII voc. cum Basso Continuo ad Organum*) paraît cette même année à Anvers, chez Pierre Phalèse, et comme la dédicace en est datée de Liège, il en faut conclure que, dès ce temps-là, ce style y était couramment pratiqué à l'église. Assez couramment peut-être pour qu'il soit vite arrivé à supplanter presque entièrement tout autre. Car un second livre de Bonhomius, par la teneur du titre, donne à penser que l'auteur avait ajouté une basse continue à des motets différemment conçus tout d'abord (*HARMONIA SACRA quinis, senis, octonis, novenis et denis vocibus. Editio auctior et correctior ac* Basso generali ad Organum illustrata... *Antverpiae... Petri Phalesii...* M. DC. XXVII...).

Ces ouvrages, comme ceux d'autres compositeurs de la même ville, ne nous sont guère connus que de nom. Imprimés en parties séparées ainsi que toute la musique de l'époque, il faut, si l'on veut les lire, les recopier en partition, et peut-être n'y trouverait-on pas assez de beautés originales pour être récompensé de ce long travail. Mais les titres suffisent pour en indiquer les tendances.

Bonhomius n'est pas le seul à citer. Les ouvrages de Jean Dromal, chantre de l'église de Sainte-Croix, se montrent aussi accompagnés de la basse continue de l'orgue. Son *Convivium musicale* à 2, 3, 4, 5 et 6 voix, paru à Anvers en 1641, ses six Messes de 1642, admettent en outre les instruments concertant avec les voix.

Même remarque pour ce que nous connaissons d'un musicien de la génération précédente, Léonard de Hodimont, chanoine et maître de

chapelle en la cathédrale de Saint-Lambert dès 1625 au moins. Ses *Villanelli a tre voci* (Anvers, Pierre Phalèse, 1625), qui ne vont pas sans rappeler singulièrement les *Meslanges* de Du Mont, comportent une basse instrumentale, avec une basse vocale et deux voix égales, *Canti* ou *Tenori*, pour les dessus. Un recueil de pièces d'église du même maître (*Sacri Concentus 1, 2, 3, 4 et 5 Vocum cum basso ad Organum... Leodii, apud Leonardum Streel M.DC. XXX*) fait en même temps une part très importante aux instruments, dialoguant avec les voix. Toutes les pièces monodiques (il y en a huit) s'accompagnent, outre la basse, d'un violon solo, *si placet*. Parmi les pièces dites à trois voix, il en est où les instruments font partie obligée: une pour ténor, par exemple, avec cornet et basson (*fagotus*) ; une autre pour ténor et deux violons. Et parmi celles à cinq, à côté de véritables chœurs de voix, on trouve des morceaux pour ténor et haute-contre, par exemple, où la polyphonie se complète d'un basson avec deux cornets ou deux violons.

A la vérité, l'emploi de divers instruments à l'église, concurremment avec les voix, n'avait rien de nouveau, puisque ce mélange fut toujours une des traditions du style polyphonique. Aux plus beaux temps de cette période, les instruments sont couramment admis, soit pour suppléer à certaines défectuosités d'exécution, soit (ce qui est plus probable) pour obtenir une sonorité plus homogène et plus pleine.

On sait que la chapelle de Munich, sous la direction de Roland de Lassus, entretenait tout un orchestre à côté de ses trente-cinq chantres, des douze enfants et des trois organistes. Si les violes et les luths ne paraissaient qu'aux fêtes de cour, les instruments à vent, cornets hauts et bas avec les trombones, se faisaient régulièrement entendre aux offices des dimanches et fêtes. En France comme en Italie, on relèverait aussi bien une foule d'indices tendant à démontrer que ce mode d'exécution, moins fréquent peut-être, était loin d'être inusité. L'école vénitienne notamment avec les Gabrieli, l'école allemande à sa suite, ont toutes deux singulièrement développé ce procédé, surtout dans les pièces à plusieurs chœurs ; jusqu'à remplacer des parties entières par des instruments et à entremêler des chœurs des voix avec d'autres purement instrumentaux. Praetorius, en son *Syntagma Musicum,* s'est étendu longuement sur ce sujet. Il fournit des détails extrêmement précis sur la manière dont les maîtres de chapelle ses contemporains en usaient dans ces combinaisons.

Les annales des églises de Liège prouvent que ces habitudes étaient pareillement en honneur sur les bords de la Meuse. Dans les conclusions capitulaires du chapitre Saint-Lambert, on relève des allusions fréquentes à des achats d'instruments ou à l'engagement de musiciens qui doivent les faire entendre. La plupart semblent n'avoir été bien à leur place que mêlés aux chœurs des voix, à l'ancienne mode[1]. Cependant, on en

1. Le 28 mai 1598, on signale un achat d'instruments non spécifiés. — Le 4 février 1615, c'est un Anglais, Nicolas Janson, qui est admis en qualité de joueur de trompette (ou de trombone). — Le 29 octobre 1619, mention est faite d'un joueur de *fagot* (basson) qui réclame une tunique de la munificence des chanoines ; la même

trouve aussi qui n'ont pu servir qu'à l'accompagnement du chant dans les pièces en façon de motets ou bien encore pour des essais de musique récitative, du genre des dialogues et des histoires sacrées des maîtres italiens. Telle cette mystérieuse *basse vide* dont jouait Lambert de Cheval, engagé parmi les chantres le 19 juin 1619 : ou encore le théorbe que devait toucher, d'après son contrat du 21 octobre 1620, le luthiste Guillaume Landru [1]. Nous n'aurions donc pas besoin du témoignage apporté par le titre seul des œuvres de compositeurs liégeois que nous venons de citer pour être autorisés à affirmer que l'usage de la musique à basse continue, sans être exclusif, était du moins très familier aux maîtres des églises de la principauté, dès les premières années du XVIIe siècle.

L'habitude traditionnelle d'entendre les instruments mêlés aux voix du chœur leur rendit-elle facile le passage de cette ancienne méthode de les employer à la nouvelle, plus artistique et plus variée ? En vinrent-ils là d'eux-mêmes ou imitèrent-ils simplement les Italiens sur ce point? Questions difficiles à résoudre. Toujours est-il que leurs motets ne gardèrent pas longtemps la sévère simplicité des premiers temps. Une ou deux violes ou violons concertant avec les voix vinrent de bonne heure s'ajouter à l'accompagnement de l'orgue, lequel avait paru suffisant tout d'abord.

Lorsque Du Mont abandonne en 1638 sa chapelle de Maëstricht pour venir chercher fortune en France, il s'est déjà rendu maître de cette technique. Les compositions qu'il apportait avec lui s'inspiraient évidemment des traditions de ses maîtres, en reflétant fidèlement leurs tendances. Ce Léonard de Hodimont, nous avons précédemment cherché à établir qu'il l'avait dû connaître : assez pour qu'on puisse affirmer que ses ouvrages procèdent directement de ceux de ce compositeur. Il paraît seulement se montrer plus amoureux des formes modernes en ce qu'il a déjà complètement renoncé à la polyphonie classique. Du moins ne connaît-on de lui rien qui soit précisément écrit suivant les habitudes de l'ancien contrepoint : ni dans ce qui subsiste de ses ouvrages, ni dans ce que nous n'avons plus. Quand, en la préface des *Cantica* de 1652, il annonce la prochaine publication (qui n'eut point lieu) d'une messe à cinq voix, il a soin de faire savoir que cette composition s'accompagnait d'une basse continue Semblablement, les *Meslanges* à trois voix de 1657 n'ont été imprimés qu'avec ce complément, qu'il jugeait sans doute indispensable.

Avec de tels principes, il allait tomber, lors de son arrivée, dans un milieu assez différent, et si nous étions mieux instruits des circonstances de ses débuts, je ne doute point qu'il apparaîtrait combien l'ont servi les

année, le 8 novembre, le chapitre engage un cornet. — En 1630, le 4 septembre, un nommé E. Bougardt est reçu en qualité de hautbois, etc... (M. S. BORMANS, *Répertoire chronologique des Conclusions capitulaires du Chapitre de la cathédrale de St-Lambert.*)

1. M. S. BORMANS, *Répertoire chronologique des Conclusions capitulaires du Chapitre de la cathédrale de St-Lambert.* — Il semble très probable que l'épithète énigmatique décernée à cette basse ne résulte que d'une erreur du scribe du chapitre, lequel aura mal entendu ou mal écrit le nom plus ordinaire de *bassa-viola.*

nouveautés qu'il allait nous rendre promptement familières, encore qu'elles ne fussent pas tout à fait inconnues chez nous. La curiosité, l'engouement, le snobisme — si le mot ne détonne pas trop au grand siècle — ont peut-être autant fait pour son succès que ses mérites et son génie.

L'art des musiciens français, particulièrement à l'église, était demeuré beaucoup plus fidèle que partout ailleurs à l'ancien idéal. Outre les diverses raisons, politiques ou autres, qui donneraient sans doute l'explication de ce fait, il se pourrait bien que la vie assez à part que mène la majeure partie des maîtres de musique y ait grandement contribué. Beaucoup sont prêtres, clercs tout au moins ; et même les laïques, adonnés presque entièrement aux soins pédagogiques de leur maîtrise, mènent presque tous une existence retirée qui les tient à l'écart, plus ou moins, du courant ordinaire de la vie mondaine. Sans qu'ils se piquent d'une sévérité qui n'est alors dans les mœurs de personne, sans qu'ils se confinent étroitement en leurs chapelles, ils se feraient scrupule, la chose fût-elle possible, de partager leur temps, comme les artistes italiens, entre leur service, le concert ou le théâtre. Chez nous, d'ailleurs, les tentations sont moindres : car en dehors de la cour ou de la chambre des grands, l'art profane se restreint à des compositions de souffle un peu court, encore que souvent exquises, et l'art religieux le domine d'une hauteur imposante. Il n'y a de musique développée, usant de toutes les ressources connues, de grande musique en un mot, qu'à l'église, ou presque. Car nous n'avons rien eu, en France, qui puisse soutenir la comparaison avec l'opulente floraison du madrigal italien. Ces quelques livres de *Meslanges* qui nous restent, où divers auteurs ont essayé d'appliquer à des textes profanes l'ordonnance ingénieuse des ordinaires formules du contrepoint, quelquefois avec plus de rigueur exacte que d'art véritable, ces quelques livres, en somme assez rares, les peut-on opposer à l'abondance de ces conceptions originales et fortes[1] ? Beaucoup de pièces de ces recueils sont intéressantes ; presque toutes témoignent d'une recherche réelle et à coup sûr d'une science sûre d'elle-même. Mais elles paraissent, malgré tout, un peu pâles à côté des chefs-d'œuvre de la musique vocale de chambre italienne, débordante de la plus riche inspiration, fertile en tentatives hardies, où l'on sent palpiter à chaque ligne la passion, la jeunesse et la vie. Les chansons polyphoniques, qui soutiendraient peut-être mieux la comparaison, sont à cette époque un genre délaissé. Nous avons déjà, en quelques mots, fait sentir d'ailleurs par quoi elles doivent, quelle que soit leur valeur singulière, prendre rang dans la hiérarchie des formes au-dessous du madrigal.

Je ne veux pas dire cependant que nos musiciens nationaux soient

1. En parlant de la rareté des volumes de *Meslanges* ou de compositions analogues, nous ne devons pas cependant perdre de vue que les œuvres imprimées ne représentent qu'une part très petite, presque insignifiante, de la production de cette époque. Malheureusement, jusqu'ici du moins, nous ne connaissons guère de manuscrits musicaux du même temps. Cette fâcheuse lacune restreindra notre connaissance et il faudra toujours en tenir compte alors qu'il s'agira de formuler, comme ici, quelques considérations générales.

demeurés étrangers aux préoccupations qui partout ailleurs hantaient les esprits. Eux aussi, ils eurent l'intuition que l'art du passé se transformait et que du moule antique, fatigué d'avoir façonné tant de nobles œuvres, rien de comparable ne sortirait si ce n'est après qu'il aurait été refondu par la main de diligents ouvriers. L'esprit de la race, fait de logique et de raison plutôt que de sensibilité et de passion, les préparait-il à préférer la voie qu'ils choisirent ? On doit le croire, puisqu'en somme la musique française, presque à toutes les époques, a procédé de semblables données. Toujours est-il que, tandis qu'ailleurs on s'efforce d'assouplir à ce point la mélodie qu'elle puisse devenir directement significative d'émotion, tandis qu'on demande aux seules ressources musicales le moyen de rendre la musique expressive et capable de parler sans intermédiaire à la sensibilité, les artistes français s'attachent d'abord à régler ses rapports avec la poésie pour assurer à celle-ci la prééminence qui leur paraît indispensable. « La perfection de la musique est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie », disent dès 1570 Baïf et Thibaut de Courville dans leur requête au roi en faveur de la fondation de leur Académie. Bardi, Peri, Galilei et les autres réformateurs florentins, quelques années plus tard, ne penseront pas différemment : comme Baïf ils se proposeront, au nom de l'antiquité grecque et romaine, de « repurger les auditeurs de ce qui pourroit leur rester de barbarie ». Mais autour d'eux, sans se préoccuper beaucoup des arrêts promulgués, les musiciens continuent à chanter sans rien abandonner des richesses de leur art, sans s'inquiéter s'ils les doivent ou non à la grossièreté gothique. En France, quoique moins absolu et beaucoup plus respectueux du passé, le sentiment des humanistes s'est davantage imposé à la pratique musicale en engageant, pour un certain temps, les compositeurs en une voie sans issue.

L'effort intelligent des poètes de la Pléiade, dont plusieurs sont bons musiciens et qui tous ont au moins profondément senti la puissance de la musique, son charme, et ce qu'elle peut ajouter à l'expression même des vers, permet cependant aux artistes de faire œuvre artistique, malgré le vice radical de leur conception. Un esprit aussi ouvert que celui de Baïf, aussi sensible à la beauté universelle des choses, pouvait-il demeurer fermé à la douceur caressante et purement sensuelle des harmonies ? Ni lui, ni Thibaut de Courville son inspirateur ne se sont avisés de prétendre réduire l'art des sons à la déclamation pure et simple. Leur Académie ne s'interdit aucunement de réunir en un amical ensemble la polyphonie des voix et des instruments. Aucun renoncement à quelque part de la technique n'est imposé aux musiciens. Mais le poète entend désormais dicter ses formes à la mélodie. D'ailleurs en saurait-il être autrement (étant donné que sa tâche précède toujours celle du compositeur), alors que la poésie se refuse à être « la fille obéissante de la musique », ainsi que l'exigera Mozart ? Et le système nouveau de versification, calqué sur l'antique, restreint singulièrement la liberté de l'artiste en lui imposant une

esquisse fort poussée déjà du rythme qu'il devra suivre. L'alternance des longues et des brèves, la place des accents forts, les coupes, les cadences lui sont rigoureusement marquées : précision d'autant plus tyrannique que toute cette poétique artificielle et érudite ne répond point du tout au génie de notre langue, qui détermine cependant toujours plus ou moins le caractère de la mélodie chantée[1].

Ni de Thibaut de Courville, ni de ceux qui avec lui avaient les premiers mis en musique les vers « mesurez à l'anticque » dus à Baïf et à ses imitateurs, nous ne pouvons rien dire, puisque leurs ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous. En revanche, Claudin Lejeune et Mauduit, quoique aussi fort éprouvés par l'injure du temps, nous ont assez laissé d'œuvres pour qu'il soit possible de juger comment la musique s'était pliée aux exigences du système.

Il faut bien le reconnaître : elle ne semble pas, chez eux, en avoir trop souffert. L'un et l'autre, ces musiciens ont pu écrire des pièces charmantes, d'une allure souple, légère et d'une grâce exquise malgré leur exactitude à suivre la marche qui leur était imposée. Aucune gêne ne se fait sentir en ces morceaux ; rien de forcé ni de conventionnel. Sans doute, le rythme franc et décidé des anciennes chansons polyphoniques, où le thème est d'inspiration populaire ou modelé sur les formes traditionnelles des airs de danse, s'y atténue en des raffinements, trop subtils quelquefois pour être aisément perçus ; mais cette fluidité, cette arythmie si l'on veut, a sa beauté quand elle ne contredit pas formellement (ce qui est assez rare) l'accentuation véritable de la langue. Sans doute aussi, les combinaisons piquantes des contrepoints, des imitations

1. Il n'est pas besoin d'insister longuement là-dessus. Le système de Baïf n'admet pas d'autres éléments que des longues et des brèves, c'est-à-dire des divisions du temps, des *valeurs de durée*. Si les langues anciennes ont reçu ce mode de différenciation des sons vocaliques (ce qui doit avoir été à l'origine, puisque leur métrique traditionnelle est fondée là-dessus), elles l'avaient déjà oublié bien avant leur transformation et aucune langue moderne européenne n'en fait usage. L'accent tonique l'a partout remplacé. Entre les syllabes accentuées et les syllabes atones il n'y a qu'une différence d'*intensité*, bien qu'on continue parfois à les désigner des expressions vicieuses de longues et de brèves. Pour déterminer la quantité des mots français, Baïf et ses disciples n'ont pu suivre aucune règle logique, puisqu'on peut poser en principe que toutes les syllabes sont chez nous de durée sensiblement égale. A cet égard, le français, avec tous les autres idiomes modernes de l'Europe, est aux langues anciennes comme le plain-chant à la musique mesurée.

Le rythme de la poésie de Baïf n'est donc pas celui de la langue. Tant que cette poésie n'est pas chantée, cela n'a pas d'inconvénient, puisque ce rythme ne répond à rien de réel et que le lecteur y substitue naturellement celui de la langue parlée, déterminé par l'accent tonique. Mais comme le musicien s'astreint à reproduire par des valeurs différentes de notes les longues et les brèves *imaginaires* de son texte, il donne une réalité sensible à l'illusion du versificateur. La mélodie y prend un rythme bien caractérisé qui, le plus souvent, ne concordera pas du tout avec le rythme *réel* de la phrase. Cette différence nous choque aujourd'hui et ces mélodies semblent, à juste titre, mal prosodiées.

Je crois que l'influence des recherches de Baïf fut beaucoup plus considérable qu'on ne se l'imagine généralement et qu'il a contribué à fausser dans les esprits la notion du système d'accentuation de notre langue dont tant de personnes ont encore aujourd'hui une idée erronée ou tout au moins fort confuse. On peut en tout cas y voir l'explication de la prosodie singulière de la plupart des airs de cour des premières années du XVII[e] siècle.

et des réponses ont disparu : l'harmonie volontiers note contre note, s'y anime tout au plus de traits discrets sur les notes longues, traits qui colorent heureusement l'ensemble un peu terne. Mais cet art est si bien pondéré, l'inspiration en reste si fraîche et si savoureuse, l'harmonie même si délicate et si fine qu'on oublie de regretter ce que la musique avait perdu en renonçant à la plus belle part de ses richesses. Car si la brièveté de ces *Chansonettes*, comme Mauduit les appelle, s'accommode de tels procédés, ils eussent été insuffisants à conduire jusqu'au bout une composition de longue haleine.

Tous les airs de cour des premières années du XVIIe siècle, ces airs exécutés indifféremment à quatre voix ou à voix seule avec l'accompagnement d'un luth, sont issus directement des essais de l'Académie de Baïf. Son système poétique était oublié depuis longtemps que la musique continuait à se servir des formes que ses exigences avaient imposées, la musique profane du moins. Car si Mauduit, et d'autres aussi sans doute, avaient appliqué les mêmes principes à l'église, le succès avait été, là, beaucoup plus disputé. Ce qui se comprend. Il importe peu, dans une messe, que les paroles soient mises aussi nettement en relief que dans une pièce de concert. Le texte sacré doit toujours dominer. Mais il est assez familier aux fidèles pour qu'ils le perçoivent fort bien au travers des enlacements d'un contrepoint figuré. La déclamation n'y est point de mise, non plus que l'observation stricte de la quantité des syllabes. Il suffit que l'expression générale soit pieuse et grave, sans que chaque mot, chaque phrase s'efforce à suggérer un sentiment précis. Pourquoi renoncer dès lors aux riches polyphonies des vieux maîtres, quand ce sacrifice ne se compense d'aucun avantage certain ? Sauf pour quelques rares motets, quelques offices particuliers en lesquels il semble que l'émotion se précise en se faisant en quelque sorte plus humaine, les Lamentations de la Semaine sainte par exemple, les artistes qui composent à l'intention des maîtrises demeurent les défenseurs zélés de la tradition. Orlande, du Caurroy, Bournonville, « ces illustres anciens, » seront pour longtemps les modèles classiques de l'art d'écrire, avec Claudin que son incursion dans le genre nouveau n'avait point empêché de donner le meilleur de son talent à des œuvres plus conformes aux règles établies. Et cette fidélité aux vieux usages fut des plus heureuses, car cette forte discipline maintiendra tout un siècle la supériorité technique des musiciens français.

Telle est la situation quand Du Mont vient s'établir en France. Entre les habitudes et les procédés de l'art religieux et ceux de l'art profane, il semble qu'il y ait divergence absolue : celui-ci s'est orienté délibérément vers l'avenir, celui-là regarde toujours du côté du passé. Mais on se doit garder de ces affirmations trop absolues qui contiennent toujours une part d'erreur. Il n'est pas douteux qu'en 1640 la plupart des œuvres qui défraient le répertoire des maîtrises, voire même de la chapelle royale, se rattachent encore étroitement aux traditions héritées du siècle précédent. Ces compositions, messes ou motets, ne diffèrent au fond des polyphonies classiques que dans la mesure où

différait le talent ou le génie de leurs auteurs. Assez de musique imprimée subsiste pour en témoigner.

Cependant, malgré la méfiance qu'il inspire encore, l'art nouveau s'est déjà fait sa place, assez modeste il est vrai. Mais peut-être ne nous paraît-elle telle que parce que nos bibliothèques sont très pauvres en manuscrits de cette époque et que ces pièces, tant soit peu révolutionnaires en leur temps, n'ont pas été publiées. Avec le privilège abusif qui fait des Ballard les seuls imprimeurs pour la musique, les œuvres éditées donnent une idée fort incomplète du mouvement artistique. « C'est chose étrange, écrit le P. Mersenne, qu'en un si grand Royaume, nous n'ayons que ce seul imprimeur de musique et à peine y a-t-il une ville en Italie ou il n'y en ait quelqu'un... (La pauvre Musique) sera, à ce que ie voy, tousiours misérable en cest pays françois aussy bien qu'en la Turquie...[1] »

Nous avons déjà eu l'occasion de parler du manuscrit Vm^7 1171 de la Bibliothèque nationale, pour ce qu'il contient le premier motet des *Cantica sacra* de Du Mont, transcrit sous le nom du « Sieur Henry ». C'est un des monuments les plus précieux pour l'histoire de ce temps, surtout en ce qui concerne le point qui nous occupe ici. Il est vrai que sa date exacte n'est point déterminée. Toutefois le caractère de l'écriture et le nom des musiciens dont il renferme les œuvres, — Boësset, Moulinier, Pechon, pour ne citer que les plus connus, — ne permettent guère de le reporter moins haut que 1650 environ [2]. Et la présence d'un motet-cantate sur la prise de la Rochelle (1628) (dont l'auteur n'est pas nommé) laisserait même volontiers supposer qu'il renferme des œuvres de date plus ancienne [3].

Boësset y est représenté par plusieurs motets importants à 4 et 5 voix, ainsi que par trois messes. Ces compositions, à l'exception d'un *Salve Regina*, sont toutes accompagnées d'une basse continue, soit pour la viole, soit pour l'orgue. Le style, d'une élégance un peu superficielle, en est plus facile que profond, et le contrepoint, toujours fort correctement écrit, n'est ni très original ni très figuré. Quel que soit le mérite de ces pièces, il faut remarquer que l'auteur y emploie absolument les

1. Lettre à Constantyn Huygens du 12 janvier 1647. — (CHRISTIAN HUYGENS, *Œuvres complètes*..... I, nº 27.)

2. Outre ces trois musiciens, d'autres pièces sont signées des noms de Gaillard et de G. Bouzignac, artistes qui nous sont à peu près inconnus.

Le même manuscrit renferme encore, mais d'une écriture assez différente et qui semble moins ancienne, une copie du *Baltazar* de Carissimi et un motet avec basse continue de Meliton, le prédécesseur de Lalande à l'orgue de Saint-Jean-en-Grève, de 1671 à 1680 environ. Ces deux compositions sont les seules où la basse continue soit chiffrée.

Le volume contient des messes et des motets ; en outre, un Mélange à 4 voix, anonyme, sur texte français ; plus un certain nombre de chansons de même style, à 3 voix, sur des paroles provençales.

3. La présence du motet de Du Mont dans ce recueil n'empêcherait pas qu'il n'ait été constitué avant la publication des *Cantica*. A cette époque il n'y a aucun rapport à établir entre la date de la composition d'une œuvre et celle de sa publication, toujours de beaucoup postérieure. Les pièces des *Cantica* étaient certainement connues bien avant leur impression chez Ballard.

mêmes procédés que Du Mont en ses *Cantica* et ailleurs. Ainsi, les *Litanies de la Vierge* contenues dans le volume des *Meslanges* de 1657 donneraient une idée tout à fait exacte de cette manière, où les ensembles à quatre ou cinq voix alternent avec de nombreux passages, à voix seule ou à deux, que la basse continue vient compléter et soutenir.

Maintenant, duquel des Boësset est-il question ? C'est ce qu'il est difficile de savoir. Cependant, si l'on considère que ces messes et ces motets sont exclusivement écrits pour voix de femmes (la basse exceptée), même ceux à 5 voix, et qu'il en faut conclure que cette musique fut composée pour une communauté de religieuses, on sera tenté d'en attribuer la paternité au premier de la dynastie : Antoine Boësset (1585-1643 environ), surintendant de la musique de Louis XIII. Maugars parle quelque part de ses « charmants mottets » ; l'épithète convient bien à ceux-là. Et nous savons par Sauval (*Antiquités de Paris*, I, IV) que ce musicien, « le Génie de la musique douce », fut le maître de musique de l'abbaye de Montmartre. Il y fut même inhumé : dans l'église du prieuré, « au grand regret des Religieuses à qui il avoit appris à chanter et qui arrosèrent son tombeau de leurs larmes ».

Au reste, voudrait-on attribuer ces compositions à son fils, Jean Boësset, qu'il s'agirait encore d'un artiste au moins contemporain de Du Mont, dont la réputation était faite avant son arrivée en France et qui ne se serait certainement pas avisé d'adopter aussi vite les procédés d'un nouveau venu.

Ce que ce volume renferme de Moulinier et de quelques autres, de qui nous ne pouvons rien dire, présente les mêmes particularités, appelant des conclusions identiques. Un autre motet, de Péchon celui-là, est plus caractéristique encore, en tant que modèle d'écriture à deux voix avec basse continue. Or, si mal connu que nous soit ce Péchon, de qui presque rien n'est arrivé jusqu'à nous, on sait tout au moins qu'il exerçait son art dans la première moitié du siècle. Il était maître de chapelle à Saint-Germain-l'Auxerrois dès 1640 au moins, puisque Gantez l'y avait trouvé lors de son séjour à Paris. Le joyeux musicien déclare même que si Veillot, à son sentiment, était « plus agréable en la musique », Péchon l'emportait pour la gravité. Il raconte avec complaisance de quelle façon ingénieuse lui, Gantez, s'y sut prendre pour démontrer au maître qui doutait de sa science, jusqu'à quel point il était consommé dans la pratique de son art [1].

Quoi qu'il en soit, son œuvre demeure curieuse à plus d'un titre.

1. « ... Celuy que j'ay trouvé en ce païs de plus agréable en la musique, c'est Veillot, maistre de Nostre Dame (1640-1643), et celuy que j'ay rencontré de plus grave en la sienne c'est Péchon, maistre de Saint Germain... Je vous diray que les Picards en ce païs-cy sont les plus estimés en la composition approchant beaucoup de l'air de Provence, car, comme l'on dit que nous avons la teste proche du bonnet, on dit aussy d'eux qu'ils ont la teste chaude; ce qui fut cause qu'un jour j'eus quelque prise avec le susdit maistre de Saint-Germain. Car, estant Picard, fut une fois si eschauffé de me dire que je n'estois pas musicien, m'ayant obligé pour faire paroistre le contraire d'ajouster à une de ses pièces de prix la sixième partie, non tant véritablement pour l'offencer que pour faire paroistre que j'estois ce que je ne voudrois pas estre... » (*L'Entretien des Musiciens*, Lettre 27.)

Brossard, dans ses notes, parle d'un Péchon qui, dit-il, « a esté au moins quarante

C'est une pièce, assez courte, adaptée aux paroles de l'hymne *Pange lingua* sur laquelle se pouvaient dire d'ailleurs plusieurs strophes. La seconde voix y expose le plain-chant sans autre changement que les modifications de rythme nécessaires pour le faire entrer dans l'ensemble : tandis que le premier dessus exécute un contrepoint où s'esquissent en imitations les figures mélodiques initiales de chaque verset. Bien que ce motet garde encore une certaine raideur passablement archaïque, il n'atteste pas moins de la part du compositeur une possession complète de ce procédé. Tout y est même déjà prévu : à ce point que la basse continue suggère une première exposition du thème avant que les voix le fassent entendre. Aucune erreur n'est possible au sujet de ce détail de réalisation.



ans maistre de musique et grand chapelain à Meaux ». Il aurait précédé là Goupillet, un des maîtres de la chapelle royale depuis 1683. S'il ne s'agit pas là d'un autre musicien du même nom, il faut que Brossard se trompe sur la durée du séjour de Péchon à Meaux, car il était encore à Saint-Germain-l'Auxerrois en 1650.

Péchon avait remporté plusieurs fois le prix dans ces « Puys de musique » établis par fondation en diverses villes : au Mans, par exemple, en 1647 et en 1650 [1]. Preuve de son habileté dans le maniement du contrepoint traditionnel, puisque ces sortes de concours n'accueillaient pas d'autre musique que celle-là. Supposé qu'il n'ait qu'exceptionnellement écrit dans le style nouveau du motet, il faut reconnaître qu'il savait être éclectique à l'occasion. Auxcousteaux, son compatriote et collègue, était plus exclusif et plus entêté d'antiquité, lui qui (c'est Brossard qui nous l'affirme) ne voulut jamais entendre parler d'ajouter à ses ouvrages des basses continues.

On pourrait encore sans grands efforts grouper un certain nombre de faits, insignifiants d'apparence, mais dont la réunion n'en confirme pas moins cette induction que les œuvres polyphoniques n'étaient plus déjà les seules en honneur. Quand nous voyons par exemple le chapitre de la cathédrale de Rouen faire acheter, en 1627, trois violes à l'usage des enfants de chœur, nous pourrions nous demander quelle nécessité il y avait de leur enseigner cet instrument profane, si ce n'est pour les mettre à même d'exécuter ainsi les basses continues des motets [2].

Le musée de Troyes nous fournit un témoignage plus intéressant encore pour appuyer ces présomptions. C'est un tableau, exécuté vers 1630, qui montre Etienne Bergerat, maître de musique de Saint-Etienne de Troyes, faisant exécuter un de ses motets devant le roi Louis XIII. La scène se passe en plein air, dans un jardin. Bergerat est assis, un cahier de musique ouvert sur les genoux; il dirige de la main les artistes : deux chanteurs, quatre basses et deux dessus de violes. Ces musiciens portent le costume ecclésiastique avec la barrette : ce sont, dit la tradition, les enfants de chœur de la collégiale. L'exactitude de cette peinture n'est pas douteuse. Car Bergerat lui-même avait pris soin de la faire exécuter pour lui, en souvenir

1. Anjubault. *La Sainte Cécile au Mans depuis 1633.*

2. Il faut se souvenir, pour s'expliquer que l'on usât volontiers des violes ou d'autres tels instruments pour la basse continue, que les orgues des églises étaient déjà souvent placées dans les tribunes, encore que cet usage fût loin d'être aussi général qu'aujourd'hui. Comme l'orgue ne servait jamais à l'accompagnement du plain-chant, son éloignement du chœur n'avait pas grands inconvénients. Les chantres et les enfants exécutaient les polyphonies vocales seuls, ou plutôt avec le soutien de cornets, des saquebutes (trombones) ou des serpents qui se tenaient au milieu d'eux. Les comptes des églises mentionnent fort souvent ces instrumentistes mêlés aux chantres avec qui ils se confondent.

Quand on voulut chanter des œuvres à basse continue, l'orgue devint plus nécessaire. Dans les églises où il se trouvait trop distant du chœur pour être utilisé, on le remplaça par d'autres instruments. Les violes furent les plus usitées : elles étaient jouées par des enfants ou des chantres en leur costume d'office. Elles devaient se borner à donner simplement la note de basse, sauf le cas où le musicien était assez habile pour faire entendre des accords de deux ou trois notes et même plus : ce qui est difficile, mais praticable sur l'instrument.

Quelques églises possédaient deux orgues : « ... Ubi sunt duo organa, maiora nempè et minora gallicè *positif* dicta, in praecipuis solemnitatibus adhibeantur. » (*Cæremoniale Parisiense...* 1662.) Il s'agit là des petites orgues portatives encore assez répandues à cette époque. A leur défaut, le clavecin fut souvent admis à remplir l'office d'instrument accompagnateur : en Italie, il figure à l'église aussi souvent qu'au concert.

d'un jour mémorable de sa carrière : l'œuvre décorait la cheminée du presbytère de Chennegy dont il avait pris possession après avoir quitté l'église Saint-Étienne [1].

Sans doute quelques manuscrits de musique vaudraient plus que ces petits faits à côté, qu'il serait fastidieux d'énumérer par le menu. Mais il faut savoir se contenter de ce que l'on trouve. Faute de mieux, j'invoquerai encore le témoignage du prédécesseur de Du Mont à la Chapelle, Thomas Gobert. Gobert écrivit des motets à basse continue. Le fait n'est point douteux pour ceux qu'il avait composés sur des paroles de Pierre Perrin, sans doute entre 1660 et 1663. Perrin a pris soin de les réunir en une grande plaquette avec, en regard, la traduction française versifiée [2]. Il y a là l'ordinaire de quatre messes, soit quatre grands motets et quatre élévations : pour le Roi, pour la Reine, pour la Reine Mère et pour le Dauphin. Une de ces élévations est même déjà en dialogue, ce qui ne s'accorde bien qu'avec un style presque récitatif. Mais plus de seize ans auparavant Gobert pratiquait déjà, à la Chapelle, la basse continue. « Il est vray que la plus-part de nos ouvrages de Chappelle sont de difficile exécution, ayans besoing de beaucoup de voix, écrit-il à Huygens qui le priait de lui envoyer quelques pièces ; je ne laisseré pourtant de vous envoyer quelque chose. J'ay aussy plusieurs antiennes récitatives à deux voix et une basse continuë... [3] » Et dans une autre lettre, quelques semaines plus tard, il revient sur ce sujet pour nous apprendre que ces antiennes s'exécutaient quelquefois après les psaumes : les termes mêmes de sa lettre laissent supposer que c'était là déjà un usage consacré à la chapelle royale [4].

Pierre de la Barre, l'organiste titulaire du Roi, en fait sinon en titre, accompagnait sans doute ces morceaux sur l'orgue portatif dont la musique se faisait suivre en ses déplacements. Rien n'empêche de supposer que quelques musiciens de la Chambre ne vinssent parfois se

1. Ce tableau, dont l'auteur n'est point connu, se trouve décrit dans le catalogue du musée de Troyes. Dans l'*Annuaire de l'Aube* de 1883, M. Babeau en a parlé, ainsi que de Bergerat et de la visite de Louis XIII en la ville (septembre 1630). Mais ces descriptions étaient un peu trop sommaires. Je dois à M. l'abbé Duchat, maître de chapelle de la cathédrale, l'indication exacte du nombre des exécutants qui y sont figurés, de leur costume, de leur attitude, enfin de tous les détails qui peuvent éclairer sur les conditions proprement musicales.

2. *Cantica a Sacelli Regii Musicis in sacrificio Missae decantata... Composez en Latin et rendus en françois par* P. Perrin, *Introducteur des ambassadeurs près feu S. A. R. et mis en musique par T. Gobert, Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy*. S. d.

3. *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens.* Lettres des 17 juillet et 17 octobre 1646, datées de Paris.

4. Il en était sans doute de même ailleurs, et c'est toujours après les psaumes que ces morceaux semblent avoir figuré tout d'abord. Le *Cæremoniale Parisiense* de 1662 atteste que c'était encore, à cette date, la place ordinaire des pièces dont la forme antitraditionnelle suscitait quelquefois des critiques. « ... Levia ac minus decentia mottetta nullo modo recitentur in *fine psalmorum*, nec prorsus in toto officio divino... »

Le danger d'inconvenance était d'autant plus grand que ces motets étaient souvent chantés par des chanteurs étrangers à l'église et parfois, pour la commodité de l'accompagnement, du haut de la tribune de l'orgue : « ... neminem super vel intra organa admittat organista praeter cantores aut alios quibus opus est. » (*Ibid.*, p. 534.)

joindre à lui, pour apporter au chœur l'ornement de modestes ritournelles ou de discrets contrepoints d'accompagnement. Ce que faisait en 1630 le maître de musique de Troyes (car les deux dessus de viole à côté des quatre basses parmi les exécutants de Bergerat indiquent qu'il ne se bornait pas à faire réaliser une simple basse), les artistes attachés au service de la cour pouvaient bien l'avoir essayé en 1646.

C'est donc une erreur que de vouloir faire honneur à Du Mont de l'introduction de la basse continue dans la pratique musicale française. A la vérité, nous ne connaissons pas la date exacte du motet de Péchon ni des autres du recueil, et lorsque Gobert nous entretient de ses compositions récitatives, nous sommes en 1646 : Du Mont est depuis six ans à Saint-Paul. Mais il aurait été bien extraordinaire que des musiciens dont la réputation était faite eussent suivi si promptement l'exemple d'un artiste beaucoup plus jeune, organiste d'une paroisse notable il est vrai, mais dont la renommée récente ne pouvait point encore soutenir le parallèle avec la leur.

Du Mont n'a jamais d'ailleurs revendiqué cette gloire. En la préface des *Cantica* de 1652, son premier ouvrage publié, il s'explique fort clairement là-dessus. « Quoyque l'on compose et que l'on entende à Paris d'aussi excellente musique qu'en aucun lieu du monde, dit-il, néant moins voyant que peu de personnes faisoient imprimer et mesme qu'on avoit pas encore imprimé en France de cette sorte de musique avec la Basse continuë..., j'ay pensé obliger le Public et particulièrement les Dames Religieuses (qui ayment les Motets à peu de voix aisez à chanter avec la partie pour l'Orgue ou pour une Basse de Viole) en faisant mettre en lumière quelques motets de ma composition... »

Que l'on n'eût point encore appliqué les procédés de l'impression à des œuvres avec basse continue destinées à l'église, la chose est fort vraisemblable, et la raison de cette abstention aisément compréhensible. Que fait-on paraître comme musique religieuse en un temps où la majeure partie des compositions des maîtres les plus réputés reste toujours manuscrite ? Des messes surtout ; tout au moins des pièces de longue haleine, *Magnificat* ou autres, écrites sur des textes expressément liturgiques, c'est-à-dire ce qui fait le fond du service paroissial proprement dit, des offices d'obligation que le fidèle est tenu de suivre avec exactitude. Aux jours de fête, cette musique supplée le plain-chant dans une certaine mesure, pour rendre plus solennelle la célébration du culte. Ce genre est bien approprié aux ressources de toutes les maîtrises régulièrement organisées : c'est le seul qui leur convienne même, puisque dans les meilleures — nous le savons — les exécutants sont fort loin d'être d'une virtuosité transcendante. En outre, les maîtres de musique n'entreprennent pas très volontiers (ceux de deuxième ordre tout au moins) la composition de ces vastes ensembles. L'éditeur qui publie un de ces recueils est donc assuré d'une clientèle assez nombreuse pour qu'il n'ait à craindre aucun risque. Et quoiqu'il semble probable que beaucoup de paroisses médiocres se soient contentées d'un répertoire restreint, d'autant mieux que les messes en musique n'y revenaient qu'à

d'assez longs intervalles, le nombre des œuvres parues dans le premier tiers du siècle n'est pas tel que l'offre ait risqué jamais de surpasser la demande.

Les motets, au contraire, ont toujours été, à peu près tous, hors de la liturgie proprement dite. Leur place se marque principalement en les cérémonies accessoires du culte, si l'on peut dire; même là, ils ne sont pas indispensables. Aussi le nombre de ceux qui ont été édités n'est guère considérable, quel que soit le style dans lequel ils aient été conçus. En effet, leur composition occasionnelle est volontiers abandonnée aux maîtres de musique, car il n'en est point qui ne se juge capable d'en écrire si cet ornement de l'office n'est pas tenu pour importun. Toutes ces pièces de circonstance restent manuscrites en la propriété des églises [1], qui arrivent ainsi assez vite à en posséder une importante quantité. Avec les œuvres de certains maîtres universellement réputés, œuvres considérées comme classiques et dont on conserve quelque copie, cela suffit amplement aux exigences du service.

C'est naturellement avec des morceaux de ce genre, composés pour ainsi dire au jour le jour, qu'il serait commode de suivre les variations du goût et les changements du style. Des œuvres, même très médiocres, nous seraient à coup sûr fort utiles. Et si les archives musicales des paroisses, de par l'incuriosité de ceux qui en eurent la garde par la suite, n'avaient pas été si complètement dispersées, nous jugerions en meilleure connaissance de cause des tendances musicales de cette période de notre histoire. Je ne doute point qu'il n'apparût clairement que l'art de l'église et celui du siècle s'étaient beaucoup plus intimement pénétrés qu'il ne le semble, que l'un et l'autre se faisaient de fréquents emprunts et usaient volontiers de procédés semblables.

Les pièces à basse continue n'y seraient point si rares qu'elles nous le paraissent. Bien certainement, elles y feraient leur apparition dès une époque où l'on tient cette nouveauté pour tout à fait inconnue en France. S'il en avait été autrement, s'il fallait accepter sans restriction l'opinion courante sur ce point, verrait-on, deux ans avant que soient mis au jour les *Cantica* de Du Mont, des compositeurs s'excuser pour ainsi dire de n'avoir pas suivi la pratique courante ? « Ie n'ay point fait de Basse continüe à la manière ordinaire, dit Jacques de Gouy en la préface de ses *Airs à quatre parties* de 1650, mais une Basse qui servira pour jouer et pour chanter ; afin que celuy qui la doit toucher ayant

1. C'est en effet presque toujours une clause d'obligation dans les contrats passés avec les maîtres, qu'ils laisseront, en partant, au moins une copie de ce qu'ils ont écrit pour le service du chœur, cela jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ainsi le Chapitre de l'église collégiale de Saint-Quentin n'oublie pas d'en faire mention dans les conditions faites à un sieur Louis Jolliez, reçu maître de musique le 13 décembre 1747 : «... Au cas qu'il quitte la maîtrise, il ne pourra emporter les musiques qu'il en aura composées sur les hymnes ou motets propres pour cette église, sauf à lui rendre le papier si on ne le lui a pas avancé dans le temps. Pour les autres musiques communes... il n'en pourra emporter que la partition de laquelle il aura soin au préalable de faire tirer un double par un des grands enfants de chœur. » (Archives de l'Aisne.)

la voix de basse ne soit point dans le silence tandis que le corps qu'il anime de ses doigts louera le Seigneur à sa mode [1]. »

On dira que les Airs spirituels de de Gouy ne sont point de la musique religieuse. Cela est juste. Tels qu'ils sont cependant, ils s'adressent plutôt aux gens d'église qu'à tous autres. Si ceux-ci fussent exclusivement demeurés fidèles aux habitudes déjà surannées de l'art de l'ancien temps, il n'y aurait pas eu lieu, vraiment, de s'excuser d'une infraction plus apparente que réelle à un usage qu'ils n'auraient pas voulu connaître.

Du Mont n'avait donc point affiché la prétention de révéler aux Français un genre de musique nouveau. Dans la publication de son premier livre, il ne vit certainement qu'une satisfaction donnée à un goût qui se répandait tous les jours davantage : tout au plus, un moyen de favoriser la diffusion d'un style que sans doute il estimait par-dessus tout autre. Il apportait en même temps aux petites chapelles, aux églises modestes, aux couvents (surtout aux couvents de femmes) la facilité de rehausser de musique les cérémonies religieuses. Car pour exécuter le riche répertoire des maîtres de l'art polyphonique et de leurs disciples, le chœur complet des voix est presque toujours requis expressément. Rien qui y soit écrit pour un ou deux chanteurs seulement (sinon exceptionnellement, en ce dernier cas), rien non plus ou autant dire, à voix égales. Si bien composé qu'il fût, un chœur de religieuses ne pouvait interpréter presque aucune de ces pièces, si ce n'est au prix d'arrangements toujours incommodes, déplorables souvent. A ce point de vue, le service rendu aux chapelles françaises par le maître se peut comparer à ce que Viadana avait fait pour les églises d'Italie cinquante ans auparavant. Mais avec cette restriction que Du Mont n'innovait en rien et que sa publication consacrait simplement des habitudes plus ou moins courantes bien avant son arrivée chez nous.

1. La différence en vérité ne valait guère d'être signalée. Dans des airs à quatre parties, la basse vocale ne peut pas beaucoup s'écarter de la basse continue, si ce n'est pour suivre un peu plus fidèlement le rythme des autres voix, quand les paroles exigent des notes répétées de valeur diverse sur un même degré. Si ce n'est encore quand elle se taira par instants, la basse instrumentale poursuivant toujours. Et justement Jacques de Gouy indique ces silences de la voix par des guidons placés, dit-il, « quand il y a des poses à la Basse pour la voix, lesquels sont marquez dans les lieux où la Basse continuë doit toucher ».



VI

LE MOTET : LES « CANTICA SACRA »

Si l'évidence des faits nous contraint à retirer à Du Mont l'honneur d'avoir importé en France l'art de la basse continue, cette constatation ne doit pas diminuer son mérite. Il reste au contraire vraisemblable que sa maîtrise supérieure, l'art avec lequel il a su conserver sous des formes plus simples l'esprit polyphonique des vieux maîtres, ont beaucoup contribué à l'établissement définitif du nouveau genre. Cela est fort admissible. Bien plus, en tous cas, que l'idée préconçue qu'on lui prête gratuitement d'avoir voulu transformer le goût public. Cet essai de domination intellectuelle ne serait pas du tout dans l'esprit d'un siècle où l'artiste ne pose pas en axiome sa supériorité sur les amateurs qui l'écoutent, non plus qu'il ne juge au-dessous de lui de faire état de leurs préférences et de leurs jugements.

S'il semble bien d'ailleurs que Henry Du Mont ait été un esprit cultivé, ayant réfléchi sur son art et n'acceptant pas aveuglément les routines de la pratique courante, — sa correspondance avec Huygens le laisse du moins supposer, — il ne paraît pas avoir professé des idées très arrêtées sur les conditions ni les formes de la musique d'église. Nous le verrons assez docile aux influences ou aux suggestions, puisqu'il réalisera, suivant le temps, des œuvres fort dissemblables d'aspect.

La première qu'il ait publiée, ces *Cantica sacra* de 1652, reflète parfaitement bien cette indécision d'une esthétique qui semble hésiter encore. Car en ce recueil, où se révèle partout une technique également sûre, toutes les pièces sont loin de procéder absolument du même esprit. Les quarante motets qui le composent ne diffèrent pas seulement par le nombre des voix, ni par l'emploi plus ou moins significatif des instruments. Le plus grand nombre se rattache franchement à la conception qui va désormais prévaloir ; mais il en est encore quelques-uns qui ne feraient pas mauvaise figure parmi les compositions les plus résolument figurées. La basse continue, qui y est cependant adjointe, apparaît plutôt pour ne point démentir les promesses du titre que pour servir vraiment de base nécessaire à l'édifice harmonique. L'un de ceux-ci est même une des pièces les plus belles du livre, une de celles où l'inspiration se fait la plus haute et la plus pure, la forme la plus savante et la plus achevée. C'est l'admirable motet à quatre voix *Ave gemma virginum*, pour la fête de sainte Marguerite [1].

1. C'est le XXVIIe du recueil (*Superius*, *Cantus*, *Altus*, *Bassus*). — Comme l'église Sainte-Marguerite était voisine de l'église Saint-Paul, dont elle était d'ailleurs une dépendance, il est assez probable que ce motet ait été écrit pour une célébration de la fête patronale de cette paroisse, alors de fondation récente.

Quoique la trame polyphonique de ce morceau soit assez serrée et le contrepoint régulièrement suivi, surtout dans les réponses du soprano et du ténor, qui exposent ordinairement le thème en canon à l'octave au milieu des contre-sujets des autres parties, on ne laisse pas d'y trouver un assez long passage à deux voix : le *superius* et le *cantus* y dialoguent seuls, en imitations, beaucoup plus qu'il n'est d'usage dans le style figuré de l'école romaine.

La basse continue, sans être absolument nécessaire, — les deux voix se suffisant à elles seules en rigueur, — joue bien ici son rôle ordinaire de déterminante des accords. Mais on trouve des épisodes fort semblables (à cette basse près) dans les œuvres polyphones des Vénitiens, de Giovanni Gabrieli tout particulièrement, et l'on sait quelle influence prépondérante ce maître a exercée hors de sa patrie. Et des motets tels que celui-ci, en dehors de leur valeur artistique, seraient encore précieux à titre documentaire pour confirmer, s'il en était besoin, le caractère de l'évolution qui aboutit, du contrepoint classique, à l'art de la basse continue.

Des autres pièces à quatre voix des *Cantica* (il y en a dix), deux ou trois sont à peu près pareilles et appelleraient les mêmes remarques[1]. Il en va de même encore pour quelques-uns des morceaux à trois voix, lesquels se rattachent plus étroitement au style figuré véritable.

Les trois voix y concertent presque sur le pied d'égalité, chacune exposant les thèmes à son tour (nos XVIII, XIX, XX) ; tandis que dans d'autres la basse vocale se borne à doubler la basse continue et se tient comme elle à l'écart du travail contrapontique des deux autres parties, soprano ou ténor.

Celles-ci, pour requérir trois chanteurs à leur exécution, ne diffèrent point réellement des motets les plus nombreux et les plus remarquables du recueil : ceux qui sont écrits à deux voix avec la basse continue[2]. Il convient de s'arrêter un peu à cette dernière forme, caractéristique du point d'évolution où l'art polyphonique est alors parvenu : forme

1. Nos XXIX, XXXII, XXXV. Ce dernier, *O panis Angelorum*, à trois dessus et basse, présente un passage épisodique à voix seule, et l'*Alleluia* final à trois temps, d'un rythme carré bien accusé, contraste grandement avec ce qui précède. Le no XXVIII, *Cantate Domino*, est tout entier du même rythme, d'un caractère ici presque instrumental, encore accusé par l'opposition des passages *soli* à deux dessus et basse, et du chœur tout entier à quatre. C'est l'effet du trio alternant avec les *tutti* des symphonies de ce temps. Cette pièce est d'ailleurs peu intéressante.

Les autres sont généralement écrits en versets à une ou deux voix alternant avec le chœur en harmonie plaquée. Deux au moins (hymnes de saint Benoît et de saint Bernard) se décèlent composés pour des religieuses, tant par le choix de ces textes que par l'emploi exclusif de voix féminines (*Superius*, deux *Canti*, *Altus*) (Nos XXX et XXXI).

2. Il semble même que le compositeur n'ait adopté cette forme à trois voix, dont deux seulement concertent en l'exposition du thème, que s'il se proposait de traiter des voix de nature et de diapason réellement différents.

Les motets à deux voix sont toujours pour voix égales : *superius* et *cantus, altus* et *tenor*. Quand Du Mont emploie ensemble un soprano et un ténor, il y joint alors une basse doublant la basse continue. Sans doute pensait-il que les timbres dissemblables des voix féminines et masculines ne se fondaient pas suffisamment sans le concours d'une basse vocale, jugée superflue quand il avait deux voix égales à sa disposition.

préférée d'ailleurs des compositeurs, en Italie presque autant qu'en France et en Allemagne, tant que l'influence du style proprement récitatif n'aura pas transformé la mélodie et surtout orienté de façon nouvelle les procédés du développement.

En effet, jusque-là les musiciens n'abordent qu'exceptionnellement, en d'assez courtes reprises, l'écriture monodique : Du Mont tout particulièrement s'est montré extrêmement sobre de pièces de ce genre ; comme tous ses contemporains, il semble gêné pour trouver, avec cette unique voix, les moyens de mener jusqu'au bout une composition de dimensions ordinaires. On dirait qu'en ce cas les formules de développement font défaut aux compositeurs. Et, en fait, celles du moins d'ordre purement musical ne seront bien établies que longtemps après : elles exigeront de patientes recherches et resteront toujours (car elles le sont encore) beaucoup mieux adaptées aux exigences du style instrumental.

On n'a pas encore appris à tirer d'un thème mélodique tout ce qu'il renferme d'idées accessoires qu'un rapport étroit relie quand même à la première. On soupçonne à peine l'art d'unir au moyen de modifications insensibles un antécédent déjà présenté avec un complément nouveau, pour faire du tout un ensemble original différent du premier, quoique au fond identique. Encore moins s'avise-t-on par des changements du mode et de la tonalité de présenter une mélodie définie sous des aspects divers, variés, mais reconnaissables toujours, tels que le seraient plusieurs portraits d'un modèle unique. Et si le sentiment de la modulation s'est affirmé déjà en même temps que celui de notre tonalité moderne, sans que la théorie en soit encore formulée, il n'est pas assez sûr pour que le compositeur ose perdre de vue quelque temps le ton en lequel il s'était tout d'abord proposé d'écrire. Seules les variations rythmiques, familières à la pratique des organistes, sont bien connues des musiciens : malheureusement leur emploi ne saurait aucunement s'accommoder des exigences de l'écriture vocale.

Pour qui voulait faire d'une pièce de musique développée autre chose qu'une suite de thèmes mélodiques mis l'un à la suite de l'autre sans aucune raison logique présidant à leur juxtaposition, il n'y avait d'autres procédés possibles que ceux dont avaient usé en leurs messes, leurs motets ou leurs madrigaux, les contrapontistes de la génération précédente.

Les alternances régulières d'un thème exposé tour à tour par les diverses voix dans le style fugué qui faisait le fond de leur technique, les combinaisons des imitations libres, l'emploi occasionnel de l'harmonie plaquée entourant ou supportant une partie ainsi mise en relief, tous ces artifices qui entre les mains d'ouvriers de génie avaient suffi à élever l'imposant et somptueux édifice de l'art polyphonique, serviront pareillement aux maîtres de la première moitié du XVIIe siècle, et Du Mont, dans le recueil qui nous occupe, n'en ira point chercher d'autres.

C'est entre les deux voix égales concertantes à quoi s'est réduit le chœur complet des vieux maîtres, que s'établit désormais le dialogue des sujets et des réponses, ou l'ordinaire jeu des imitations, canoniques et autres ; tandis que des épisodes mélodiques, à une seule

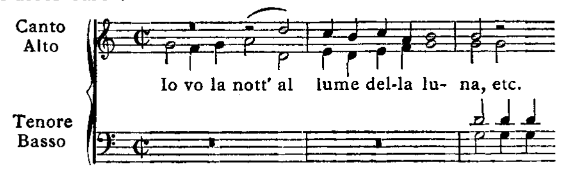
voix si les deux voix ne s'y unissent pas en consonances régulières, y tiennent la place des passages jadis écrits note contre note, dans le goût des faux-bourdons. Et l'édifice sonore, réduit à ses éléments les plus essentiels, s'appuie désormais sur la base solide de la basse continue, à qui le rôle est implicitement dévolu, alors qu'elle est exécutée sur l'orgue ou le clavecin (comme c'est le cas le plus fréquent), de faire entendre les contrepoints accessoires et les compléments harmoniques des accords exprimés.

Quelle que soit la modicité des moyens mis en œuvre ici, la facture contrapontique de ces morceaux, toujours fort variée, demeure partout extrêmement intéressante. Tantôt c'est une voix qui débute seule en exposant le thème : elle se tait, laissant la deuxième, seule aussi, suivre la fugue en disant la réponse. D'autres fois elle poursuit au contraire par quelque autre sujet, soit sans interruption, soit après un court silence : il arrivera même que ce contre-sujet ne soit plus qu'un fragment du thème lui-même, modifié habilement en vue de ce nouveau rôle. En certaines pièces, avant l'énoncé intégral de la mélodie, quelques mesures en ont d'abord été présentées en fonction de prélude [1]. Ailleurs, les deux voix se partagent le thème, l'une continuant l'autre, au lieu de lui répondre au sens technique du mot [2]. Le procédé le plus ordinaire, mais qui comporte mille variétés de détail, consiste à faire entrer le conséquent avant que l'antécédent ait terminé lui-même, en imitation canonique plus ou moins stricte, établie à divers intervalles. C'est ainsi du moins que sont présentées très souvent les phrases principales et à peu près toutes les incidentes. Cependant le compositeur ne craint pas d'introduire exceptionnellement dans la trame du discours harmonique certains épisodes mélodiques isolés, tenus de parti pris en dehors de toute combinaison complexe.

On ne saurait, sans de nombreuses citations, faire voir toutes les ressources que procure un judicieux mélange de ces formules diverses. Il suffira d'un seul motet pourtant — le n° 2 des *Cantica*, par exemple, à deux voix et basse continue — pour donner une idée du style ordinaire du maître en ces œuvres. Idée exacte, mais non complète : car il faudrait avoir le recueil entier pour en bien apprécier la variété et la richesse.

1. Le madrigal de Baldassare Donato *Che val peregrinar*, cité plus haut, débute par cet effet. Le soprano et le ténor y présentent successivement les deux premières mesures de la mélodie avant qu'elle soit exposée en son entier par le soprano.

2. Un autre madrigal du même Donato, tiré d'un recueil de 1568, débute par cette combinaison assez rare :

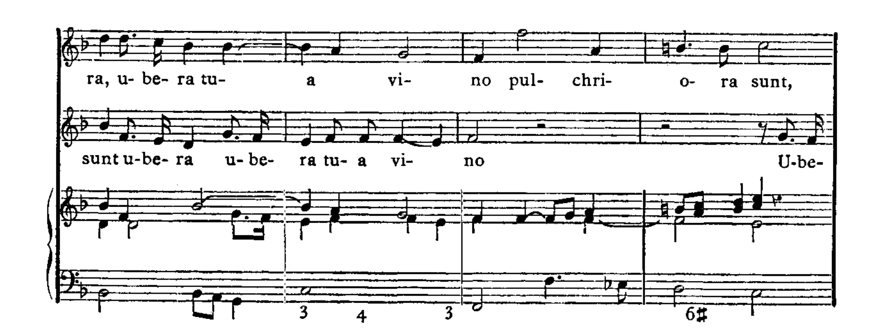


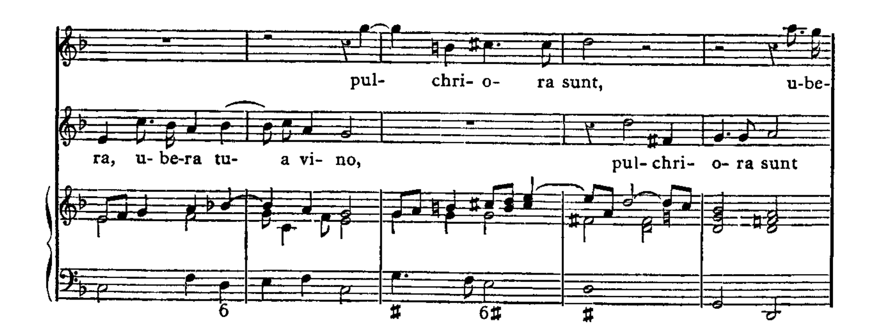
Di Baldassare Donato *il secondo Libro de Madrigali a quatro voci. In Venetia, appresso di Antonio Gardano...* 1568. (Réédité par L. Torchi [*l'Arte musicale in Italia*].)


A 2 Vocibus.
ALTUS (vel Cantus)
TENOR (vel Cantus)
Basse continue (réalisée)
Vul- ne- ra- sti, vul-ne-ra- sti cor me- um,
Vul-ne-ra- sti
vul-nerasti, vul-nerasti cor me- um, so-ror me- a,
vul-ne-rasti cor me- um, soror me- a, spon-sa
6 5
3 4 3
spon-sa me- a, so- ror me- a, spon- sa, soror me-a, spon-
me- a, so-ror me- a, so- ror mea, spon- sa, vul- ne- ra-
sa vul- ne-ra- sti. Vul- ne- ra- sti cor me-
sti cor me- um, vulnera- sti, vul- ne- ra-
4 6 7 6


- - - - - - um in u-no ocu- lo- rum tu-o- rum et in u- no
sti cor me- um
cri-ne col- li tu- i, et in u-no cri- ne col- - - - - - - li tu-
et in u-no cri- ne col- li tu-
i, col- li tu- i.
i, et in u- no cri-ne col- li tu- i. * Quam pul- chræ sunt mammæ tu-
Quam pulchræ sunt mam- mæ tu- æ, so-ror me- a, spon-sa, so- ror
æ so-ror me- a, sponsa


me-a, spon- sa. U- be-ra tu-a vi- no, u- be-
me-a, spon- sa, pul- chri- o- ra sunt, pul- chri- o- ra


ra, u- be- ra tu- a vi- no pul- chri- o- ra sunt,
sunt u-be- ra u- be- ra tu- a vi- no U-be-
3 4 3 6♯


pul- chri- o- ra sunt, u-be-
ra, u- be-ra tu- a vi- no, pul- chri- o- ra sunt
6 ♯ 6♯ ♯


ra tu- a vino, u- be- ra tu- a vi- no, pulchri- o- ra sunt u- bera, u-be-
tr.
u- be- ra, u- be- ra tu- a vi- no, pul-chri- o- ra sunt u-be-
6 4 3 ♭


tr.
ra tu- a vi- no unguen- to-rum tu-o- rum, et odor
ra tu- a vi- no Et o-dor Et
unguen-to- rum tu- o- rum, et o-dor
o- dor unguen- torum tu-o- rum, et
unguen-to- rum tu-o- rum super om- ni- a a- ro- ma-
odor unguen- torum tu- o- rum
ta, super o- mni-a, super o- mni-a, super o- mni- a
super o-mni- a, super o- mni- a, super o- mni- a



C'est assez d'avoir parcouru une seule de ces pièces à deux voix pour demeurer convaincu que la conception ne peut en rien se réclamer de l'art récitatif des Florentins. Les assez rares passages en *solo* n'infirment point cette impression. Aucun effort vers la déclamation ne s'y fait jour. Aucun souci non plus de modeler la ligne mélodique sur les inflexions naturelles de la parole. Cela est de la musique et rien de plus. Il est vrai que le compositeur s'y montre respectueux de la correcte prosodie, encore qu'il lui arrive de tomber de loin en loin en quelques négligences, où se trahit l'usage, universel en France, de la vicieuse accentuation traditionnelle du latin. Mais ce souci prosodique marque la limite des concessions faites au texte. Le musicien n'a point cru qu'il dût mettre ses soins à le faire ressortir, non plus qu'à en suivre pas à pas l'ordonnance.

Ces proses ne le conviaient nullement d'ailleurs à de telles recherches. Rien de moins dramatique, au sens strict du mot, que ces effusions pieuses ou symboliques. Les deux voix n'ont point là de personnalité propre. Elles ne dialoguent jamais. Elles ne se répondent point l'une à l'autre, puisqu'elles n'incarnent aucun personnage déterminé. Appliquées à redire tour à tour ou simultanément les mêmes paroles, la signification musicale de ce qu'elles profèrent résulte de leur ensemble, non de leur opposition. Et la phrase mélodique n'aspire qu'à traduire (sans stricte précision d'ailleurs) le sens du morceau tout entier, nullement à mettre en relief chaque mot, chaque fragment du texte, ainsi que le ferait la voix d'un acteur déclamant, ou le récitatif, qui en est la forme musicalisée.

Les anciens maîtres de l'art polyphonique n'avaient point conçu leurs motets dans un esprit très différent. Leur manière de procéder en tout cas est absolument la même. Chez eux comme ici, à un membre de phrase complet correspond un thème mélodique que le compositeur confie tour à tour à chaque voix, l'engageant en diverses combinaisons jusqu'à ce que, en ayant tiré tout le parti possible, il passe au suivant. Pas plus ici que là-bas, il ne lui vient à l'esprit que la même mélodie se puisse répéter sur des paroles différentes, ni que, déjà entendue, elle doive, avec ou sans son texte, reparaître plus loin. Aucun thème non plus qui prétende à un rang supérieur : tous sont d'importance égale. Comme il n'y a chez Du Mont que deux voix, le passage aux diverses

parties nécessite de moindres développements. Aussi les fragments mélodiques auront-ils peut-être un peu plus d'importance par eux-mêmes : il lui sera facile d'en employer un plus grand nombre. Les pièces y prennent plus de variété et d'agrément, tout en pouvant atteindre des proportions assez amples. En revanche (quelques-unes en font foi), la trame de la composition risquera de se relâcher à l'excès. L'ordonnance en paraîtra parfois moins ferme, moins compacte ; le morceau deviendra presque une collection d'épisodes sans cohésion suffisante.

Là est le danger du système. Bien que, pour ce qui regarde Du Mont, il ait su ordinairement l'éviter, tant par le sentiment très vif qu'il a de la tonalité que par les rapports sensibles qu'il établit entre les thèmes de la même pièce, ni son goût ni son talent n'ont pu toujours y réussir parfaitement.

Si donc il demeure exact d'affirmer que les maîtres de ce temps, écrivant dans le style du motet, continuèrent de parler la langue de leurs prédécesseurs, il n'en faudrait pas conclure qu'elle n'ait point sous leur plume tant soit peu évolué. Une différence fondamentale prépare et explique d'ailleurs les dissemblances de détail. Tandis que le motet primitif fut, dès l'origine et peut-être jusqu'au moment de sa plus grande splendeur polyphonique, une musique où l'expression s'efforçait résolument au dramatique, à partir du XVIIe siècle il incline de plus en plus au pur lyrisme. Parler de drame à propos des Vittoria ou des Palestrina peut choquer les préjugés courants. Car on a coutume de dater de la prétendue apparition du style dramatique à l'église la décadence de l'art, et de faire un mérite aux maîtres de la première époque de ce qu'ils se distingueraient pour s'en être abstenus de ceux qui vinrent après eux. Un tel jugement n'en renferme pas moins une erreur de fait manifeste.

Une question de mot, peut-être, fait tout le débat. Au fond, ce que l'on entend reprocher aux musiciens de la seconde époque, c'est l'emploi habituel de formes qui, pour avoir été volontiers usitées au théâtre en un certain temps, n'ont jamais eu pour cela rien de nécessairement théâtral, ni même de dramatique. L'air, par exemple, au sens spécial du mot dans l'opéra italien, dira-t-on que ce soit une forme à sa place seulement sur la scène ? Cependant l'ordonnance musicale en est indifférente, sinon tout à fait opposée, avec ses retours périodiques, à la libre expansion des passions, au mouvement de la vie réelle. C'est plutôt une effusion lyrique, un épisode subjectif où le musicien prend la place d'un personnage et commente par sa bouche un sentiment d'ordre général amené, plus ou moins bien, par les péripéties du drame. Telles ces stances que, jusqu'au grand Corneille, l'usage était d'introduire dans les tragédies : dernier vestige du lyrisme autrefois plus intimement uni au dramatique. Stances ou airs, le plus notable défaut de ces intercalations est d'interrompre l'action. Les poètes renoncèrent bientôt aux premières ; les musiciens restèrent plus fidèles à la tradition primitive. Mais, cependant, cette forme et les autres semblables étaient si loin d'être spécifiquement caractéristiques du drame lyrique qu'il a

pu, ainsi que de nos jours, s'en priver complètement sans rien perdre de sa beauté ni de sa puissance.

A dire le vrai, deux choses seules lui sont absolument nécessaires : une troisième l'est un peu moins, quoique tout de même fort utile. Tout d'abord une langue qui, avec la précision de la parole, puisse néanmoins faire corps avec la substance musicale. Ce sera le récitatif, la déclamation notée (le mot pris dans son sens le plus large). En second lieu, un ensemble de formules mélodiques et harmoniques permettant de traduire avec une exactitude suffisante les sentiments et les passions. Et pour finir, encore que cela soit moins indispensable, il sera bon que le musicien puisse représenter les faits extérieurs, la nature ambiante, l'atmosphère, si l'on veut, où vivront les personnages : dans la mesure au moins où cet ensemble de sensations est de nature à se transformer en émotions intérieures.

Si les maîtres de l'école polyphonique n'ont pas essayé — fort heureusement — de parler la langue du drame, personne ne leur refusera d'avoir su merveilleusement exprimer les émotions les plus fortes et les plus diverses, dans l'ordre de sentiments où le texte de leurs musiques les pouvait entraîner. Sans doute ce domaine n'est pas exclusivement celui du dramatique. Le lyrisme en approche trop pour qu'une exacte délimitation soit facile. C'est une question de mesure. Mais il semble bien qu'à toute expression intense, concentrée, soucieuse de suivre pas à pas les péripéties du drame intime de l'âme, capable de les traduire avec cette persuasive éloquence qui entraîne le cœur après elle, le nom de dramatique, mieux que tout autre, doive convenir toujours.

A qui entend ce terme de la sorte, il n'apparaîtra point que l'appellation de musiciens dramatiques appliquée à Lassus, à Vittoria, à Palestrina lui-même soit impropre, ni de nature à diminuer ces grands génies par quelque côté[1]. Tout au contraire, les plus faibles musiciens de la décadence de l'art religieux, au XVIIIe siècle, sembleront tout à fait étrangers à ces tendances, malgré l'imitation tout extérieure des formules et du style familiers à l'opéra de leur temps. Leur art, pour misérable qu'il soit, se réfère au lyrisme : au moins dans la mesure où les poètes dits « lyriques » de la même période peuvent mériter ce titre. Triste lyrisme, à coup sûr, trop souvent inanimé et vide, sans rien de sincère ni de vivant sous ses grâces artificielles et fardées ! Et si ces musiciens de second ordre ne réussissent point à nous toucher, à l'église encore moins qu'ailleurs, c'est que leur âme fut médiocre et froide, fermée au mysticisme jusqu'à ignorer trop souvent la piété. Mais ce n'est pas qu'ils aient été plus habiles à traduire les passions, ni qu'ils se

1. Il va sans dire que tout ceci n'a trait qu'aux seuls motets, répons ou pièces analogues. Les œuvres plus strictement liturgiques, les messes surtout, n'annoncent point les mêmes tendances. Leur signification expressive, dramatique par conséquent (quelques passages mis à part), demeure à peu près nulle. C'est assez qu'il s'en dégage une certaine émotion toujours très imprécise. Comme en architecture, la pure beauté des formes, la noblesse et l'harmonie de l'ordonnance y suffiront généralement. Une messe, pas plus qu'une église, n'a besoin d'être expressive pour être belle, ni pour puissamment incliner les âmes vers un ordre d'idées déterminé.

soient adonnés avec trop de zèle à cet effort. Le sens dramatique leur eût, tout au moins par instants, arraché un cri parti du cœur, des accents vraiment émus et pathétiques ; tandis que c'est pour n'avoir rien voulu tirer que d'eux-mêmes, au contraire, qu'ils n'ont rien trouvé ni rien exprimé.

L'époque qui nous occupe ici est heureusement encore éloignée de cet appauvrissement lamentable. D'une part, les bons musiciens de ce temps n'ont pas poussé jusqu'à l'extrême des principes qui, bien qu'admissibles en soi, n'en recèlent pas moins un genre funeste. Et de plus (ceci regarde plus spécialement la technique) ils ne se sont point avisés, par une compréhension fausse du but et des limites de leur art, de condamner ou de négliger de parti pris les ressources qui n'appartiennent qu'à lui seul, en lui assurant une place à part. Tandis que leurs lointains successeurs finiront par ne voir en la musique qu'un « art d'imitation », nécessairement hésitant et défaillant alors qu'abandonné à lui-même hors de toute occasion d'imitation directe, eux conservent encore cette conception qu'il existe des formes proprement musicales, et que de simples combinaisons de sons, alors même que ne visant à traduire expressément quoi que ce soit, peuvent avoir leur noblesse et leur beauté.

Ce que nous avons précédemment dit de Du Mont et des procédés de composition qui lui sont familiers montre assez que, pour sa part, il professait pleinement ces idées, encore générales d'ailleurs parmi ses contemporains. Il faudra le triomphe de la musique d'opéra et la suprématie absolue qu'elle s'arrogera plus tard avec l'assentiment général, pour qu'il vienne à quelques beaux esprits la pensée de n'en plus tenir compte en leur esthétique.

Cette langue du contrepoint qui n'a pas encore cessé d'être à tous familière va cependant servir à l'expression d'autres pensées. Les modifications qu'elle avait subies dans un esprit de simplification en laissaient plus clairement percevoir les éléments mélodiques. Par cela qu'ils sont à présent engagés dans des combinaisons beaucoup moins complexes, ces éléments tendent à prendre une expression plus précise, en même temps qu'une forme plus arrêtée et des traits mieux définis. Car, quelque pathétique que soit l'effet des pages les plus touchantes des anciens motets, l'émotion résulte plus ordinairement de l'union des diverses voix que de l'éloquence particulièrement persuasive des thèmes qu'elles redisent tour à tour. Isolément, en *solo*, ces mélodies d'une admirable pureté de contours resteraient souvent de signification assez vague, séparées surtout du texte qu'elles traduisent. Il faut, semble-t-il, que leurs fragments se superposent l'un à l'autre et que, grâce à l'artifice magique de la polyphonie, le thème entier soit présent, pour ainsi dire, à chaque instant de la durée. Ainsi seulement il prend sa véritable figure : ainsi le conçurent les musiciens qui en firent l'interprète de leurs sentiments. Détaché de l'ensemble, réduit par l'analyse à une froide ligne monodique, il demeure beau, certes, mais d'une beauté décolorée qui n'a plus la splendeur de la vie.

Il suffirait d'isoler de même sorte les thèmes générateurs d'un des motets à deux voix de Du Mont pour voir immédiatement quel pas immense avait été déjà fait dans le sens de la spécialisation de l'intérêt expressif. Chaque thème, envisagé comme tout, donne sinon tout ce qu'il doit donner, du moins une part infiniment plus grande que dans l'art de la génération précédente. Assurément, dans l'œuvre telle qu'elle est réalisée, les combinaisons des deux voix concertantes unies à la basse renforcent et précisent grandement l'impression ressentie. Néanmoins, qu'une main profane s'avisât, juxtaposant les mélodies diverses qui entrent dans la composition de l'œuvre, d'en faire une pièce monodique soutenue d'un simple accompagnement, le résultat de cette mutilation offrirait encore une apparence presque acceptable. Certains passages en garderaient encore une réelle beauté, une force émotive passablement intense. Seule défectueuse serait l'ordonnance du morceau, réduit ainsi à n'être plus qu'un groupement incertain de fragments épars, où rien n'assurerait l'unité. Si l'on veut réfléchir un instant à ce qu'un motet du XVIe siècle perdrait à une telle transformation (supposée possible), on aura la perception de la plus saillante différence entre l'un et l'autre style, différence plus marquée peut-être dans le fond que dans la forme. Car, pour tout dire d'un mot, la polyphonie abrégée de Du Mont et de ses contemporains paraît surtout un procédé de *composition :* celle des maîtres de l'âge antérieur était avant tout un procédé d'*expression.*

Ainsi que dans l'art moderne, c'est surtout à la mélodie qu'il appartiendra désormais d'être l'éloquente interprète des sentiments et des pensées. Les combinaisons des contrepoints lui vaudront un surcroît d'intensité : elles élargiront sa signification originelle plutôt qu'elles ne lui apporteront des données nouvelles. Car rien n'est exprimé par cet ensemble qui ne soit, au moins en germe, contenu dans le thème. On cesse de concevoir comme possible la composition d'une œuvre vraiment originale sur des motifs ailleurs employés.

Cette modification importante, cette mise en action de moyens laissés au second rang jusqu'alors, influeront profondément sur le caractère et les tendances de l'expression elle-même. De dramatique, le motet se fait lyrique, avons-nous dit. Et ceci s'explique. Car la mélodie est de nature forme simple et subjective. Surtout propre à traduire un état d'âme de celui qui l'a conçue, elle ne vise guère à la représentation directe de la vie. C'est un commentaire véritable où l'auteur prend la place d'un personnage. Aussi bien, au théâtre, paraît-elle mal à sa place : organiquement composée du moins et vraiment digne de son nom.

Sa marche n'a d'ailleurs rien de commun avec celle du langage. Bien qu'associée à un texte dans la musique vocale, elle ne saurait procéder comme lui, ni se fondre véritablement avec les paroles. Chaque mot d'une phrase verbale présente une image ou traduit un rapport. Le sens général résulte de la somme ou de la différence de ces significations particulières, et c'est par une analyse presque instantanée des éléments

que nous prenons l'intelligence de l'ensemble. Tout au contraire, la mélodie s'impose synthétiquement. Ce n'est que par un effort artificiel que l'on vient à en considérer séparément les diverses parties, et la valeur de ces fragments est ordinairement médiocre ou nulle. Pour une mélodie déterminée, la plupart sont dans un rapport tellement étroit qu'ils restent pratiquement inséparables. Changer quelque chose à leur ordre nécessaire, ce n'est pas seulement modifier la donnée première, c'est y substituer autre chose. On ne peut même concevoir le système interrompu en un instant quelconque de sa marche : car la signification véritable — et unique — n'en saurait guère apparaître avant la conclusion.

Est-il nécessaire de dire que cette mélodie, qui tend à devenir toute la musique, n'a de commun que le nom avec ce que l'on entend par ce mot dans le langage courant ? Rien n'est plus éloigné des conceptions de nos vieux maîtres que l'art sensuel et somptueux, riche en belles formes vides, des Italiens de la décadence, dont l'idéal, souvent bien dégénéré, restera celui de l'école prétendue mélodiste au siècle dernier. Je crois que, s'il fallait chercher un point de comparaison, on pourrait avec plus de raison rapprocher leurs œuvres de celles des symphonistes classiques : malgré les différences énormes qui séparent des compositions purement instrumentales de pièces où les voix sont employées presque seules. En tenant compte aussi, bien entendu, de la date des unes et des autres, de la richesse, de la variété et de la complexité que suppose l'emploi de l'orchestre, des progrès de la technique, et par-dessus tout du génie de musiciens que je n'entends nullement égaler.

Que maintenant cette forme mélodique soit plus que toute autre conforme à l'esprit général du XVIIe siècle français et la mieux appropriée aux tendances par quoi cette époque a marqué principalement son originalité, il est déjà facile de le pressentir. Sans doute une démonstration en règle ne serait point ici à sa place. Cependant, on peut indiquer le rapport assez sensible entre ces deux ordres de phénomènes : et cette conception n'est pas sans faciliter l'intelligence de ce qui, pendant près de deux siècles, imprima un caractère si particulier à la musique de notre pays.

En littérature, en art, en philosophie, dans les sciences même, le XVIIe siècle s'applique uniquement à la recherche des vérités générales et abstraites, séparées, par une analyse savante et pénétrante, des faits particuliers qui dans la nature leur font toujours cortège jusqu'à en obscurcir parfois l'évidence. Le monde apparaît alors comme un ensemble majestueux de lois rationnelles, simples et nécessaires : la variété infinie de ses aspects, la complexité de l'universelle vie s'épanchant en formes innombrables, l'infini mystère de tout ce que l'âme ne peut concevoir que pour le sentir impénétrable, tout cela, qui échappe immédiatement à la pure raison, reste volontairement négligé. Au nom de la métaphysique cartésienne, on assigne à cette raison une place tellement éminente qu'elle en devient exclusive, tandis que le domaine propre de l'imagination et des sens se réduit presque à rien.

De telles tendances n'ont pas empêché l'éclosion de chefs-d'œuvre littéraires, des plus purs et des plus nobles parmi ceux dont l'esprit humain se puisse enorgueillir. Mais comment pourraient-elles être musicalement traduites ? Il y a bien des façons de le concevoir. Pourtant, la solution formulée par les musiciens du XVIIe siècle était bien la seule que permît le développement de la technique à leur époque.

N'est-elle pas l'élément vraiment intellectuel de la musique, la mélodie ? Le moins complexe, le plus défini, le seul dont l'esprit saisisse de prime abord l'intégralité ? Son ordonnance exacte et mesurée ne satisfait-elle pas à ce besoin d'ordre et de clarté, qualités où l'on se plaît alors à voir les premières conditions de l'art ? Ne se prête-t-elle pas parfaitement bien à la mise en lumière d'un texte qui précise sa signification, tout en restant le mode d'expression, le plus général et le plus pénétrant à la fois, d'un sentiment bien caractérisé quoique réduit à ce qu'il offre de plus essentiel ?

La polyphonie des anciens maîtres, alors qu'elle vise à être expressive (ainsi qu'à l'ordinaire en leurs motets), n'a pas moins de puissance, certes, ni de pathétique éloquence. Peut-être offre-t-elle même de la vie une image plus complète et plus saisissante, par où elle se rapproche singulièrement de notre goût moderne. Car sa complexité infinie, ses aspects toujours changeants et divers, sa fluidité imprécise parfois, son aptitude à suggérer par les mille ressources de contrepoint telle nuance de sentiment tenue au second plan mais non passée sous silence, tout cela ne lui permet-il point de serrer de bien près la réalité ? Ne traduit-elle pas ainsi l'âme humaine tout entière, avec ses contradictions et ses mystères, ses retours sur soi-même, ses élans et ses chutes ? Et ces vivantes copies de la nature, ne les jugerons-nous même pas plus touchantes et plus vraies, par certains côtés, que les tableaux savamment composés par le spiritualisme transcendant des maîtres postérieurs ?

Il faut bien qu'il en soit ainsi, puisque l'effort le plus décisif de l'art contemporain a été de restituer au drame, aussi bien qu'à toute musique représentative, ce qu'il avait perdu pour l'expression totale des émotions complexes. La polyphonie instrumentale de l'orchestre moderne s'exprime dans le même esprit que l'antique contrepoint des voix, presque dans la même langue [1].

1. Je n'entends point parler ici des symphonistes classiques, mais des musiciens plus modernes, Berlioz et Wagner surtout. Si parmi les maîtres dits classiques, Bach, en son sublime isolement, maintient les anciennes traditions ; si pour lui le contrepoint et ses combinaisons restent procédés d'expression, je ne pense pas qu'il en soit de même pour les autres, sans en excepter Beethoven. Pour ceux-là, le contrepoint n'est qu'un procédé de composition.

La part de la polyphonie véritable reste minime dans l'œuvre de Beethoven. A peine en quelques-uns de ses derniers quatuors le voit-on en tirer un surcroît d'intensité expressive. Partout ailleurs il demeure le plus grand des mélodistes, alors même qu'il emploie des formes consacrées, comme la fugue. Ses plus belles idées musicales ont presque toujours une forme monodique. Elles peuvent avoir été

Ce désir de traduire la nature tout entière — juvénile effort d'une audace que n'effraie point, parce qu'elle l'ignore, l'immensité de l'effort entrepris — ce désir inconscient sans doute induisit les anciens maîtres à maintes recherches de détail que nous excusons sans pouvoir y retrouver toujours le plaisir esthétique qu'y prirent les contemporains. Leur langue, encore incertaine, s'applique à traduire mot à mot les sentiments ou les images évoqués par le texte mis en musique. Ce n'est point à l'idée générale, résultant de la phrase entière, qu'ils s'attaquent. Par un procédé analogue à celui du langage, ils cherchent au contraire l'équivalent musical de chaque mot, voulant rendre par les sons tout ce qu'il renferme. Autant que cela est possible, car la musique ne saurait s'exprimer constamment avec tant de précision. Mais l'analogie aidant et les comparaisons, les substitutions, le symbolisme, ils arriveront à singulièrement étendre les rapports primitifs. Combien de leurs intentions, parfaitement claires alors, nous échapperaient aujourd'hui, si nous n'avions pour guides les commentaires du temps, il est inutile de le dire ; autant que de faire remarquer quels trésors de formules expressives ils préparaient ainsi pour l'avenir.

En parcourant les œuvres des plus grands maîtres du XVIe siècle, motets ou madrigaux surtout, on n'en verrait aucun qui soit affranchi de ce souci de représentation littérale. Tous les théoriciens, pendant le premier tiers du XVIIe siècle, alors qu'ils dissertent de la musique et de ses fins, ne manquent point à s'autoriser d'exemples tirés de ces compositions (Roland de Lassus a généralement leurs préférences) pour déclarer que l'art doit viser avant tout à émouvoir les passions ou imiter les actions.

« ... Vera solidaque musicæ suavitas consistit in motibus animi cien-« dis vel actionibus imitandis... » écrit justement le jésuite Wolfgang Schoensleder en 1631 [1]. Et son témoignage reste d'un grand poids, si l'on considère que l'auteur a vraisemblablement fait partie de la chapelle de Munich, sous la direction de Lassus et de ses fils [2], que le

conçues en fonctions d'harmonies abstraites, jamais, ou presque, comme part intégrante d'une polyphonie en marche. Sans doute, ni Wagner ni Berlioz ne pensent très différemment les leurs. Du moins, dans la réalisation, les contraignent-ils beaucoup plus souvent à entrer dans des ensembles complexes, en tirant de cette complexité même un monde d'expressions nouvelles.

1. ARCHITECTONICE MUSICES UNIVERSALIS... *Autore Volupio Decoro Musagete* (Ingolstadt, 1631). — Schoensleder, qui publia son œuvre sous ce pseudonyme, passa la plus grande partie de sa vie à Munich. Il était né en 1570.

Son petit livre, simple manuel pratique de musique et de composition, a le mérite de donner des notions fort précises sur l'idée que l'on se faisait de l'art en ce temps-là. Tous les exemples, fort nombreux, y sont pris des ouvrages de Lassus ou d'Italiens connus en Allemagne. Comme il n'y est fait aucune mention du drame musical, on peut croire que l'auteur ne connut rien du style récitatif florentin. Mais l'écriture à une, deux ou trois voix avec basse continue lui est très familière, sans qu'il semble soupçonner qu'elle dût présenter une différence fondamentale avec le style véritablement polyphonique. Il applique aux deux les mêmes préceptes et cite aussi volontiers l'un que l'autre.

2. Du moins peut-on lire son nom, avec le même prénom, parmi ceux des ténors de la chapelle ducale en 1593. Peut-être est-ce un homonyme. Mais rien ne le

répertoire du maître lui était familier et ses intentions bien connues.

Aussi, quand il recommande aux compositeurs de méditer attentivement sur la nature et les propriétés de leur texte et qu'il examine à ce point de vue la classification à introduire dans les termes du langage, nous pouvons être sûrs qu'il reste l'interprète fidèle des préoccupations de tous. Nous l'approuverons sans réserve alors qu'il recommande la peinture des passions et des sentiments [1]. Nous le suivrons moins volontiers quand il convie les artistes à évoquer par les sons les idées de mouvement, de direction, de lieu, de nombre, de rapidité, de répétition ; à représenter en leurs chants le ciel, les abîmes, les montagnes, la lumière, les ténèbres, l'enfance, l'adolescence ou la vieillesse [2] !

Pour ces efforts de représentation précise, Schoensleder s'est sagement abstenu de rédiger des préceptes. Ni lui, ni personne ne donne de recettes qui, suivies, eussent vite abouti à des formules intolérables et monotones. Il suffisait d'attirer l'attention sur les modèles laissés par les maîtres, sans trop convier à leur imitation directe [3].

Pour nous, si nous examinons d'un peu près ces différents exemples, nous saisirons assez facilement leurs procédés. Dans toutes ces œuvres, sur certains mots, certaines phrases caractéristiques, on trouvera quelques singularités facilement reconnaissables ; des rapports très simples qui s'établissent d'eux-mêmes. Ainsi la direction de la mélodie correspondra, par une analogie naturelle, aux idées de mouvement en hauteur ou en profondeur : que ce mouvement soit réel ou qu'il marque une simple métaphore. La ligne mélodique s'élèvera doucement par degrés conjoints aussi bien pour peindre la montée au ciel de quelque saint personnage que l'envolée pieuse des prières jusqu'au trône du Très-Haut. Qu'elle descende brusquement par intervalles disjoints, ce sera la chute des démons aux profondeurs de l'enfer ou l'âme abîmée dans la désespérance. La phrase monte pour traduire l'éveil de l'orgueil au cœur de l'homme : elle s'affaisse s'il s'agit de représenter par les sons la chute du jour ou le déclin de la vie.

De même, le simple emploi de valeurs diminuées ou augmentées, marquant dans le rythme la précipitation ou le soudain ralentissement, servira à peindre, fût-ce par des appels d'idées assez fragiles, tout un

prouve, et les dates se prêtent fort bien, tout comme ce que nous savons de ses résidences, à faire croire qu'il s'agit de lui.

1. « 1° *Verba affectuum* : Laetari, gaudere, lacrymari, timere, ejulare, flere, lugere, supplicare, irasci, ridere, misereri et quae ipso sono et notarum varietate sunt exprimenda atque pingenda... » (II, cap. VIII.)

2. « 2° *Verba motus et locorum*, ut sunt : stare, currere, saltare, quiescere, salire, extollere, dejicere, ascendere, descendere, coelum, abyssus, montes, profundum, altum et similia. 3° *Adverbia temporis, numeri*, ut : celeriter, velociter, citò, tardè, manè, serò, bis, ter, quater... rursus, iterum, saepè, rarò. Huc referantur etiam haec vocabula : lux, dies, nox, tenebrae... 4° *Aetates hominum*, ut infantia, pueritia, senectus, eorumque mores, ut : superbus, humilis, contemptus, vilis, odiosus, etc... » (*Ibid.*)

3. « ... Visum est... magis exemplis quam praeceptis instituere doctrinam... » Et plus loin : « In his autem magnam libertatem esse scito prout scribentis est ingenium. Non enim una motus exprimendi via est, sed modi plures esse possunt. » (*Ibid.*)

monde de sentiments. Dans l'univers matériel et moral, tout n'est conçu que comme mouvement ou en mouvement. Et les vocalises plus ou moins animées arriveront à tout signifier, à vouloir tout peindre : les ondulations des flots, le cours des fleuves ou des fontaines, le murmure de la brise, la fureur des vents, la flamme, la fumée ; et aussi les éclats de la joie, du rire, l'élan de l'enthousiasme ou de la colère. Les musiciens exigeront tant de ce simple procédé que, sans les témoignages formels de leurs intentions, on pourrait se demander parfois s'il y avait là plus qu'un simple moyen d'attirer l'attention sur tel passage du texte [1].

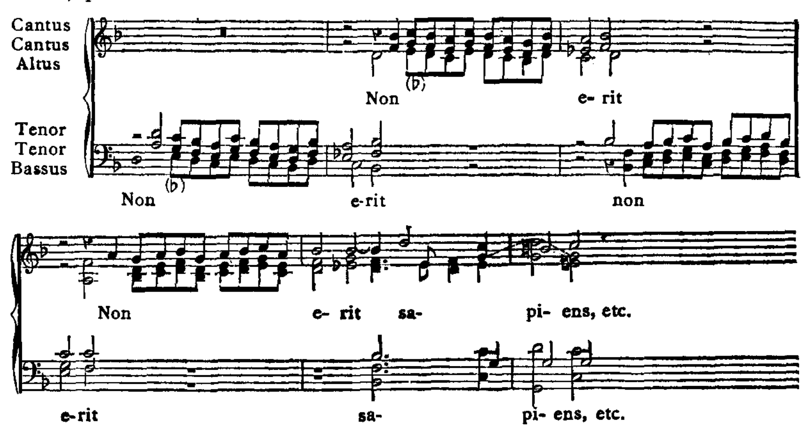
Bien souvent, d'ailleurs, ces vieux maîtres sont plus simplement expressifs : plus musicalement aussi. Ils savent tirer les effets les plus vrais et les plus pathétiques du symbolique déplaisir des dissonances, des sonorités amples, graves, rudes ou tendres des diverses dispositions des accords.

Ces mystérieuses analogies, enfin, entre une mélodie et un sentiment, que toute âme d'artiste saisit immédiatement alors même qu'elle ne saurait en rendre compte, ils ne les ont point ignorées. Encore mieux que leurs interprétations verbales (qu'elles accompagnent d'ailleurs en maints endroits), elles peuvent nous toucher : plus éloquentes en parlant au cœur qu'en s'adressant d'abord à l'intelligence.

Quoi qu'il en soit, tous les procédés dont le livre de Schoensleder permet de dresser l'inventaire, ont eu une longue fortune. Après Roland de Lassus et ses contemporains, on les retrouve encore chez des maîtres très postérieurs.

L'art récitatif ou, pour moins préciser, le style monodique les a faits siens : en Italie du moins et en Allemagne. Il en développa même l'usage par le perfectionnement de la technique du chant et par la nécessité

1. Par exemple, on ne s'explique point par quelle association d'idées ces suites d'accords de sixte vocalisés dans le passage ci-dessous de Roland de Lassus peuvent exprimer l'idée de sottise (*stultitia*), selon l'interprétation qu'en présente Schoensleder, qui le cite.



d'une représentation plus exacte et plus constante. Vocalises descriptives et pittoresques, thèmes à contours plastiques appliqués à chaque mot pour en traduire le sens, jeux de mots musicaux, associations d'idées artificielles, on retrouverait tout cela dans Carissimi et dans Schütz [1]. En maintes cantates du grand Bach lui-même, quelques souvenirs en subsistent encore : ici singulièrement anoblis par la profondeur du sentiment qui en fait oublier le côté extra-musical. Et plus encore dans les opéras de la décadence italienne : alors qu'ils veulent exprimer quelque chose et qu'ils ne se satisfont point du charme de la pure virtuosité.

Tout au contraire, la musique française, dès les premières années du XVII[e] siècle, ne conserve plus qu'une très petite partie de ces formules : celles justement dont le caractère musical reste le plus évident. L'opéra est encore trop loin pour qu'il soit question d'imiter l'accent de la déclamation, c'est-à-dire la cadence musicale de la voix parlée [2]. Ce souci de réalisme minutieux qui va s'imposer aux cénacles italiens ne serait pas compris chez nous. Lorsque notre musique veut être expressive, elle s'efforce de rendre le sentiment dominant de son texte dans l'ordre des émotions les plus générales : joie, tristesse, mélancolie, tendresse. Et comme elle ne se préoccupe plus de souligner chaque mot, elle renonce à la plupart des représentations matérielles. La vocalise plastique et pittoresque par quoi cette manière de décor sonore, où évoluent les idées principales, vient se peindre aux yeux presque autant qu'à l'oreille, cette vocalise, en vérité plus apte à piquer la curiosité qu'habile à parler à l'âme, lui devient une forme étrangère et presque bannie désormais de son vocabulaire.

Vainement en chercherait-on trace dans les motets de Du Mont, non plus qu'en ses autres œuvres analogues. Les quelques vocalises, fort rares, qui s'y peuvent trouver ne sont plus que de simples traits d'ornement sans intentions descriptives [3]. Elles lui servent à parer les phrases où s'expriment des sentiments de jubilation, d'allégresse,

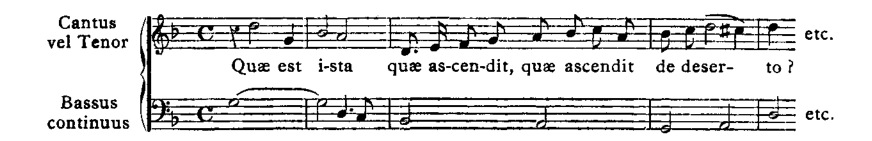
1 Pour Carissimi, j'ai cité l'emploi de quelques-unes de ces figures d'imitation en diverses œuvres au cours d'une étude sur ce maître (*Tribune de Saint-Gervais*, 1900). Au sujet de Schütz, cf. l'article de M. A. Pirro, « Les formes de l'expression dans la musique de Schütz ». (*Ibid.*)

2. Ce qui est très différent de l'expression significative du mot. On perçoit parfaitement la cadence musicale d'une phrase prononcée en une langue que l'on n'entend point. On peut donc concevoir qu'un musicien s'essaie à la mettre en récitatif sans en connaître le sens, et la phrase pourrait être bien déclamée, sinon très expressive. Il ne lui viendrait pas à l'idée au contraire de traduire une proposition telle que celle-ci, par exemple : *Ascendite ad patrem*, par une mélodie ascendante, s'il ne savait ce que signifie le premier mot. Cette phrase, traduite en plusieurs langues, garderait le même sens et correspondrait toujours logiquement à cette mélodie. Il serait nécessaire, par contre, de modifier chaque fois le récitatif, si on voulait simplement imiter les intonations de la parole, en quoi consiste la déclamation musicale.

3. A moins que l'on ne veuille accorder un sens descriptif à celles qui, suivant une tradition qui se maintiendra longtemps, soulignent régulièrement certains mots. Par exemple, ceux qui expriment l'acte matériel de chanter : *Cantabo*, *cantantibus*, *canticum*, etc.. Evidemment, à l'origine, ces particularités avéraient une intention précise. Mais à cette époque ce n'est plus qu'un usage observé sans réflexion.

de pieuse exaltation ; et alors qu'il consent à en fleurir ainsi un style d'ordinaire assez rigoureusement syllabique, il leur donne une forme symétrique et régulière, sous laquelle transparaissent encore les linéaments d'une mélodie primitive. Comme les diminutions dont les virtuoses chanteurs du temps égayaient les reprises des chansons de cour, ce n'est plus qu'un procédé d'ornementation tout extérieure, une esquisse vocale de ce genre de variation instrumentale qui précédera la venue de la grande variation beethovénienne.

Partout, en outre, Du Mont s'est montré extrêmement sobre de recherches de détail dans l'expression. Quand il s'y livre par hasard, ce n'est jamais que pour traduire une nuance de sentiment : il a tout à fait renoncé aux imitations matérielles, à ces associations factices entre un groupe de sons et un objet déterminé ou un phénomène de l'ordre physique. Ce rapport même, le plus simple de tous, entre l'idée d'ascension, de hauteur et une phrase musicale montante (ou le contraire réciproquement), il lui arrivera bien quelquefois de l'observer : témoin le début de son premier motet des *Cantica* :



Plus souvent encore il n'en tiendra aucun compte. Soucieux seulement du développement mélodique de sa phrase et du sens général du morceau, il adopte des dispositions que certainement ses prédécesseurs eussent jugées contre-sens manifestes. Les exemples abonderaient. Voici un fragment, tiré d'un verset du *Magnificat* (*Cantica*, XIII). Cet hymne est un chant d'allégresse, de reconnaissance éperdue. C'est l'impression dominante : il ne paraît donc pas nécessaire de souligner les mots du texte qui la contrediraient. La première voix cependant au 3ᵉ verset semble s'y essayer. Simple hasard : car sur les mêmes paroles, le compositeur écrit aussitôt une phrase, toute d'élan, sans aucun soin à traduire mélodiquement la signification du mot *humilitas* : un maître de l'âge précédent ne l'eût certes point osé.





Avec ce souci constant de faire toujours prédominer le sens expressif de l'ensemble, il ne faut pas être surpris si le musicien n'accorde aucune attention aux rares passages qui favoriseraient la description pittoresque, même réduite à quelques notes. Les textes qu'il emploie ne s'y prêtent guère, d'ailleurs ; surtout ceux qui sont l'œuvre de versificateurs latins contemporains, les plus nombreux du recueil. Ces poètes — concédons-leur un titre qu'ils méritent si peu — sont trop de leur temps pour se plaire aux détails précis. Ne dépareraient-ils pas la noblesse soutenue de leur élocution, plus riche en abstractions pompeuses qu'en vivantes peintures ? Même les morceaux tirés des Écritures sont choisis dans le même esprit. Compilés en un but d'édification immédiate, la nature en reste absente, avec les comparaisons familières ou touchantes, les images gracieuses ou grandioses qu'elle suggère d'ordinaire, avec une si heureuse abondance, aux auteurs inspirés des Livres saints. Que ce grand style apparaisse de loin en loin, le compositeur réussira bien à en suivre l'allure épique, sans que les épisodes divers arrêtent ou modifient l'élan primitif de la mélodie, alors plus décorative que vraiment expressive. Mais qu'un sentiment vraiment humain soit seulement indiqué par le poète, la musique se ressaisit aussitôt. Elle se sent dans son domaine, et ses accents émus sauront éloquemment affirmer la signification des paroles.

Un des motets, le 38ᵉ, offre un bel exemple d'un tel contraste. Tant que le poète y est occupé à démontrer l'infini de la puissance divine par l'énumération des œuvres du Créateur, le musicien se borne à le suivre. « ... Quoniam Deus magnus, Dominus et rex magnus super omnes deos, quoniam non repellet Dominus plebem suam, quia in manu ejus sunt omnes fines terrae et altitudines montium ipse conspicit... quoniam ipsius est mare et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus ejus... » Un Roland de Lassus, quel parti n'eût-il pas tiré de la majesté de ces images ! L'immensité sans limites de la terre, les hauteurs escarpées des montagnes, les flots mobiles de la mer, tout lui eût été prétexte à représentations sonores, grâce à ces formules mélodiques dont il est prodigue et à quoi le parti pris conventionnel n'enlève pas tout intérêt. Rien de tel chez Du Mont. Des phrases, d'un dessin ferme et noble, d'où résulte seulement une réelle impression de grandeur. Mais le texte continue : « Procidamus ante Deum, ploremus coram Domino qui fecit nos... » Ici l'homme rentre en scène ; sa plainte douloureuse se fait entendre dans la nature muette. Et la mélodie s'infléchit : elle devient

pathétique et touchante, et par une descente chromatique dont les retards de la viole, alors concertant avec la voix, augmentent encore l'émotion, elle s'achemine enfin apaisée vers la conclusion [1].

Puisque, désormais, vers un but unique va tendre l'effort du musicien, puisque les diverses passions qui frémissent au cœur de l'homme restent seules à l'intéresser, seules paraîtront-elles désormais mériter que toutes les ressources d'une langue déjà riche et flexible s'emploient à les traduire. Le spectacle éternel et changeant des choses, les splendeurs tragiques ou riantes de la nature n'attireront plus l'œil curieux du poète. Le décor, le trait précis, ces nuances, insaisissables presque, par quoi tel sentiment, en telles circonstances, se différencie d'autres tout pareils, cet appareil de réalités concrètes que notre art contemporain incline à juger indispensable et dont l'insuffisance des moyens n'avait point détourné les primitifs, tout cela est écarté par principe. Le spiritualisme transcendant de la musique n'aura plus rien à envier à celui des poètes. Alors que la tragédie classique, éprise d'humanité, curieuse seulement d'analyse et de psychologie, répudie, dans sa passion superbe d'abstraction, les artifices matériels du théâtre et de la mise en scène aussi bien que les détails minutieux, les descriptions trop exactes, la couleur locale en un mot, faut-il s'étonner si les compositeurs, imbus du même esprit, se soumettent à des lois identiques, surtout en des œuvres qui ne visent nullement à donner l'illusion de la vie réelle ?

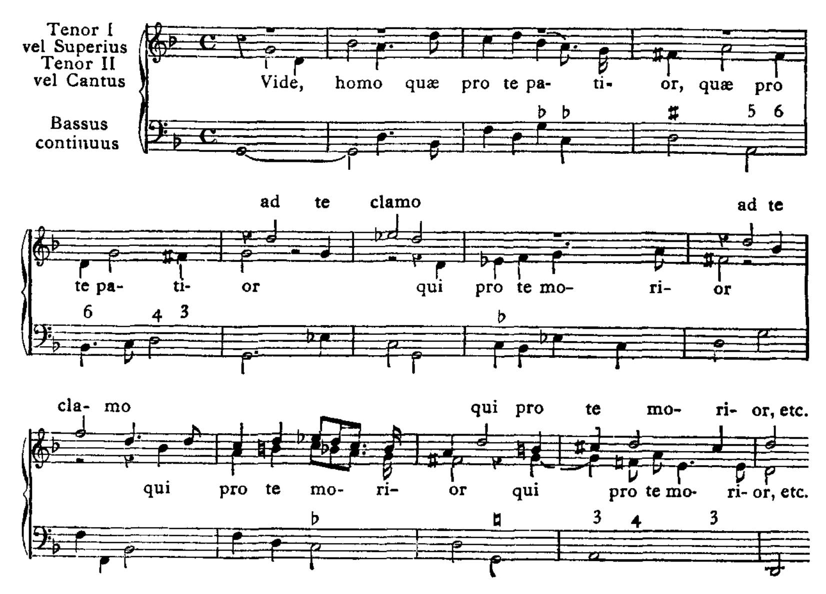
La musique religieuse, moins que toute autre, avait à souffrir d'une contrainte qui nulle part, ni en poésie ni en musique, n'a empêché l'éclosion des chefs-d'œuvre. Les sentiments où elle s'exerce touchent l'âme en ses plus intimes profondeurs, il est vrai. Mais, pour profonds qu'ils soient, ils demeurent toujours peu complexes. Il ne faut donc pas s'attendre à voir Du Mont, au cours de cette part de son œuvre, faire vibrer la gamme des passions tout entière. Ne lui demandons ni subtilité raffinée, ni recherches d'expression qui seraient déplacées en ces pages graves et sereines. C'est assez qu'avec une éloquente sincérité, il ait su traduire les émotions d'une âme chrétienne en présence des saints mystères et des vérités éternelles.

1. L'intention du musicien est évidente ici. Tout le motet est composé de versets à une ou deux voix, s'opposant aux reprises du chœur. Les solistes chantent tour à tour la grandeur et la majesté divine ; le chœur répond par un refrain d'adoration : *Christus natus est nobis : venite, adoremus*. Le texte que j'ai cité est partagé en deux versets : l'un dit par une haute-contre, l'autre par une basse. Ce dernier est accompagné d'un dessus de viole, outre la basse continue. Or, suivant un système fréquemment usité pour les airs confiés à ce genre de voix, la partie du chanteur reproduit à peu près la basse réelle : c'est à la viole que la véritable mélodie appartient.

Mais avec les mots *procidamus ante Deum*, la voix reprend la prépondérance et fait entendre la mélodie jusqu'à la fin. Cet effet caractéristique atteste assez l'importance que le maître entendait donner à l'expression humaine d'un sentiment défini.

Remarquons une singularité qui confirme ce qui a été dit du peu d'attention portée désormais à la représentation matérielle du sens de chaque mot. Sur *procidamus ante Deum*, la voix parcourt diatoniquement l'intervalle de quinte *en montant*.

Ouvrons son recueil au hasard. Voici le 3e de ses motets. Ici, ce n'est plus le poète qui commente un texte. Le Sauveur par exception parle lui-même et sa voix vient rappeler à l'humanité ingrate tout ce qu'il voulut souffrir pour elle. En sa désolation accablée, la phrase débute, morne, avec par instants de tragiques élans de désespérance.



Peu à peu, le chant s'anime, se fait plus poignant à l'énumération des supplices endurés pour le salut des hommes. Et quand la douleur est au comble, en d'âpres dissonances, les deux voix, déchirantes, se heurtent. Procédé d'expression symbolique, emprunté à la technique des vieux maîtres et rendu plus saisissant ici par la sobriété harmonique des moyens jusqu'alors employés :



A côté de ces effusions pathétiques, le maître a souvent fait place à des peintures plus riantes et plus calmes. S'il excelle à traduire les lamentations désolées de l'âme pécheresse pleurant son Dieu méconnu en sa terreur d'être indigne du pardon, il ne sait pas moins éloquemment rendre la sereine confiance et la pieuse allégresse, la joie sainte d'un cœur pur qui pressent les félicités éternelles. Sa piété lui représen-

tait-elle plus volontiers les mystères de la foi sous cet aspect aimable ? Il se peut, puisqu'il réserve dans son œuvre une large place à ces chants d'espérance.

La place à notre gré serait peut-être exagérée. Car il faut bien en faire l'aveu : il est plus d'un de ces motets où la joie s'exprime d'une voix qui tient trop encore à la terre. Ses accents n'ont point oublié tout à fait ceux du monde. Tels rythmes, plus qu'on ne le souhaiterait, évoquent de profanes pensers : souvenirs des rythmes traditionnels de ces airs de danse musicalement anoblis qui composent à l'ordinaire les *Suites* de clavecin.

Le défaut paraît grave et les esprits chagrins crieront à l'inconvenance. L'inconvenance, si inconvenance il y a, serait vraiment légère : pardonnable sinon tout à fait innocente. N'oublions point les mœurs ni les idées du temps. La musique de danse, pour nous, suscite exclusivement l'image de cadences uniformes, un peu brutalement accentuées, soulignant une mélodie facile, agréable peut-être, vide de sens à coup sûr ou ne traduisant guère qu'une gaieté frivole, une sensualité voluptueuse. Ne serait-il pas tout à fait inexact de croire qu'elle dût, au temps de Louis XIII et de Louis XIV, être jugée de la même sorte ? Elle constitue presque toute la musique instrumentale, et ces pièces, où les clavecinistes mettent le meilleur de leur art, encore qu'elles conservent le nom et la forme générale des airs de danse en vogue, sont fort loin d'avoir été conçues pour un divertissement immédiat. Il ne faudrait pas s'imaginer qu'un Chambonnières, un Louis Couperin eussent en vue, quand ils écrivaient ou exécutaient leurs œuvres, l'agrément des danseurs au cours d'un bal. Leurs compositions sont autrement riches d'idées et de formes qu'il ne serait nécessaire pour un usage aussi médiocre. Et nous ne devons pas oublier que l'expansion naturelle de leur art et de celui de leurs imitateurs a préparé l'éclosion des types les plus nobles de la musique symphonique ; ni que ces *Allemandes*, ces *Chaconnes*, ces *Passacailles* ont servi de modèles aux chefs-d'œuvre de la littérature d'orgue.

Personne de nos jours ne se scandalise, si l'organiste, à l'église, fait entendre telle ou telle pièce d'un des maîtres classiques au titre de laquelle se lirait le nom, profane en apparence, de *Chaconne* ou de *Passacaille*. Ce sera faire preuve d'une juste tolérance que de ne condamner qu'à moitié, dans les motets des musiciens d'autrefois, les souvenirs, bien discrètement rappelés d'ailleurs, d'un art qui n'est plus que frivole (pour n'en rien dire de plus), mais qui n'ignorait en leur temps ni la noblesse, ni la recherche, ni la gravité [1].

1. Il ne faut pas perdre de vue non plus l'importance extrême de l'art de la danse lui-même à cette époque, non plus que le rang éminent accordé à sa musique dans la hiérarchie des genres. Tout cela n'a rien de commun avec les idées aujourd'hui professées là-dessus. Et si ces considérations ne justifient pas entièrement les compositeurs religieux, elles suffisent du moins à les laver de l'accusation d'inconvenance qui s'adresserait justement à un contemporain s'avisant d'en agir comme eux.

Au surplus, ces mélodies un peu mondaines, dont l'allure trop cadencée risque de nous être importune, ce ne sont point les seules dont Du Mont ait fait les interprètes de la jubilation chrétienne. Il eut souvent recours à d'autres procédés. Quelquefois, il adoptera la forme vocalisée. Son style, syllabique d'ordinaire, s'enguirlandera de traits rapides, de gracieux ornements. Il y a peut-être quelque puérilité dans cette recherche, assez exceptionnelle. Cependant, l'effet reste toujours musical et, en somme, il n'a point tant abusé de la virtuosité qu'on doive réprouver bien sévèrement ces essais. Nous préférerons pourtant certains thèmes plus réellement significatifs dont l'animation joyeuse ne diminue point la musicalité. Celui-ci, par exemple, par quoi s'ouvre le 6e motet :



Joie ou tristesse : c'est entre ces deux pôles de la passion que se partage presque toute l'œuvre de Du Mont. C'est par là qu'elle demeure profondément humaine. Et religieuse aussi. Car il a su colorer l'expression des deux sentiments opposés d'une nuance commune qui en atténue l'excès. Alors même qu'elle s'exprime de la sorte que nous pouvons le plus difficilement admettre, cette joie n'est jamais bruyante, tumultueuse ou brutale. Ses éclats n'en altèrent point la sérénité. Calme en sa plus vive allégresse, elle ne saurait être celle de la terre, ni du monde. Ni cette pieuse tristesse non plus. Du moins n'ira-t-elle jamais jusqu'au désespoir : le pécheur se lamente sans oublier qu'il se peut purifier en l'ardente flamme du repentir. Sa plus profonde affliction laisse encore transparaître une lueur d'espérance.

Ces effusions lyriques sont les plus nombreuses, où la musique ne tend qu'à traduire les pieuses méditations du croyant ; mais certaines pièces s'orientent aussi vers d'autres nuances du sentiment. Il en est plusieurs par exemple, empruntées pour les paroles au *Cantique des cantiques*, où le sens religieux n'apparaît qu'à travers un symbolisme assez lointain pour ne pas ôter toute efficacité aux images concrètes. Des émotions très diverses s'y succèdent. Aussi la réalisation musicale incline-t-elle parfois à un réalisme presque dramatique, souvenir de celui dont frémissent tant de motets des primitifs.

En voici un modèle : le 12e morceau du recueil des *Cantica*. « *Adjuro vos, filiae Jerusalem* », dit le texte, et la phrase, suppliante, insiste ; tandis que les imitations qui se répètent, rapprochées, sur les paroles suivantes, peignent l'impatience de cette anxieuse recherche. Et pour la conclusion de la première partie, quelle tendresse respire en cette modulation mineure amenée par transition chromatique ascendante, procédé que Du Mont paraît réserver aux effets de douceur et de charme[1] !



1. Cette modulation (pour nous *sol* majeur en *mi* mineur) n'a rien que d'ordinaire. Pour ce temps-là et dans ces tonalités, elle est assez insolite. En réalité, ce n'est pas véritablement une modulation, puisque aussi bien l'idée de nos tons et de nos gammes mineures ou majeures n'est pas encore formulée. C'est, pour l'auteur du moins, un changement de mode : la phrase évolue du 7e mode au 3e. Le début du morceau est d'ailleurs bien plus voisin du 7e mode du plain-chant que de notre tonalité de *sol* majeur. Le *fa* dièse n'y figure que dans les cadences et il est absent partout ailleurs : notamment dans la reprise du *Superius* sur les paroles *filiæ Jerusalem*. De même après la cadence en *mi*, le texte continue sans transition par l'accord d'*ut* majeur, ce qui ne s'accorde guère avec le ton de *mi* mineur.

En réalité, cette musique tend à la tonalité moderne, tout en étant encore fort loin, par instants, de l'avoir atteinte. Elle ne saurait moduler au véritable sens du



mot, puisqu'elle ne conçoit pas les gammes sur les divers degrés comme identiques. Et c'est pourquoi un thème entendu dans un certain ton ne sera jamais répété dans un autre, même partiellement.

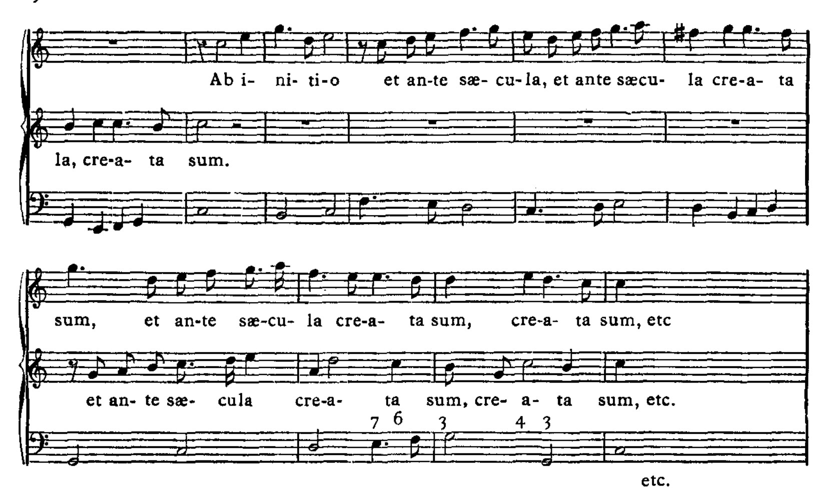


Un tel style, on le voit, n'est pas exempt de préoccupations expressives de détail. Mais, tout en accordant une certaine place à l'observation directe, il reste cependant beaucoup plus lyrique que dramatique. Emotions diverses, ou mieux, nuances définies d'un unique sentiment, n'entrent point en conflit les unes avec les autres. L'ensemble constitue un développement, non une opposition.

Aucune trace de dialogue non plus : un seul personnage parle. Il revêt ici, sans doute, un caractère plus personnel : il cesse d'être anonyme, général, et tel que la représentation vivante de la pensée du musicien. Mais un monologue n'est point un drame. Au contraire, puisqu'en la tragédie, c'est par le monologue que le lyrisme vient imprégner et idéaliser l'imitation de la vie réelle, au risque parfois d'en interrompre le cours et de gêner l'illusion nécessaire. Ces premiers efforts d'analyse passionnelle ne contrediront donc point ce qui a été dit du caractère fondamental des œuvres que nous étudions maintenant. Mais il faut y voir une préparation à d'autres, de conception et de conduite différentes, que nous aurons à considérer par la suite.

Au surplus, les motets de ce genre sont exceptionnels dans le recueil. Le compositeur, après s'y être essayé sans doute à l'occasion de quelques solennités particulières, revient promptement aux élans simplement religieux qui lui sont plus familiers. Quand ils cesseront de traduire la douleur et les larmes, l'espérance ou la joie du chrétien, ses chants affirmeront les vérités du dogme ou diront les louanges de quelque saint docteur de l'Église. Comme l'éloquence sacrée du grand siècle, dont elle emprunte ici la pompe et la magnificence, la musique s'épanche en larges périodes d'une ampleur admirable, riches en thèmes d'autorité dominatrice. En voici un exemple : le motet n° XIV du recueil :





Auprès de cet acte de foi magnifique, il ne serait pas malaisé de placer d'autres exemples de grandiloquence majestueuse et convaincue. Qu'il suffise, pour ne point augmenter outre mesure le nombre des citations, de reproduire le thème initial de l'hymne pour la fête des saints Apôtres Pierre et Paul. Il est permis de croire que ce motet (n° x) fut écrit pour l'église Saint-Paul. S'il en est ainsi, ce serait une de ses plus nobles inspirations que Du Mont aurait réservée à sa paroisse [1].

HYMNUS IN FESTO SS. APOSTOLORUM PETRI ET PAULI



1. Cette hymne, à l'exécution, alternait avec l'orgue et le chœur des chantres disant le plain-chant. L'auteur a pris soin de l'indiquer : « Primus versus : *Aurea luce* pro organo; secundus versus : *Janitor cæli,* pro Choro. » Quelques autres motets sont pareillement disposés.



Nous n'avons rien dit encore de ceux des motets des *Cantica* qui joignent au simple accompagnement de la basse continue celui d'un instrument concertant avec la voix. Bien qu'ils ne soient pas fort nombreux et que ce complément ne présente pas ordinairement un intérêt capital, il convient d'en faire brièvement mention.

N'allons point nous imaginer tout d'abord que l'union de la voix humaine aux accords d'un instrument fût alors une hardiesse inédite, ni que Du Mont ait apporté avec lui l'idée de cette pratique courante hors du royaume. Nullement. Comme nous l'avons déjà fait pressentir, les musiciens français n'étaient pas restés en retard et ces ébauches d'accompagnements symphoniques étaient fort en faveur, sinon dans les pièces strictement liturgiques comme les Messes, du moins dans celles destinées aux cérémonies en quelque sorte à côté du service paroissial proprement dit. L'extrême rareté des compositions de ce temps venues en manuscrit jusqu'à nous — et nous savons pourquoi les œuvres imprimées ne contiennent rien de ce style — empêche de donner des exemples absolument péremptoires. Aussi, avec quelque apparence de raison, a-t-on pu longtemps conclure à l'exclusion systématique des instruments mêlés aux voix jusqu'à une date beaucoup plus rapprochée de la fin du siècle. D'autant mieux que l'on prenait à la lettre certaines prohibitions presque officielles dont la fréquente réitération démontre plutôt le peu de cas qu'on ne faisait généralement. « *Nec alia*

instrumenta musicalia cum organo pulsentur nisi tubæ, tibiæ aut cornea... » écrit Martin Sonnet dans le *Cæremoniale Parisiense* de 1662. Malgré ces défenses, il est évident que nulle part on ne se contentait des cornets, saquebutes ou serpents, tolérés parce que de tout temps l'art polyphonique en avait usé pour soutenir ou remplacer les voix. Les mémoires, les gazettes du temps le prouvent. A une musique vocale nouvelle, il fallait des instruments plus souples et plus riches que ceux-là. Luths, violes, théorbes, clavecins même ont accès dans le temple aux côtés des chanteurs, tandis que les violons, en bande, y feront entendre quelques pièces symphoniques, s'ils ne prennent part à l'accompagnement. L'Anglais J. Evelyn entendra les vingt-quatre violons du roi à la Sainte-Cécile de 1650 aux Cordeliers, en même temps que les voix soutenues de deux théorbes et d'une basse de viole [1]. Les vêpres de Sainte-Cécile étaient, il est vrai, l'occasion d'une sorte de concert spirituel exceptionnel, de tradition en ce couvent. Mais les exemples analogues abondent.

La *Muze historique* de Loret, dont les premières années sont contemporaines de la publication des *Cantica*, mentionne fréquemment de semblables auditions dans les églises de Paris : surtout, il est vrai, dans les églises conventuelles. Il est de ces lettres du gazetier normand — et des plus anciennes — qui font allusion à des réunions de musiciens, instrumentistes et chanteurs, déjà très considérables. Tel ce concert spirituel, aux Jacobins, le jeudi 26 septembre 1652, auquel prirent part quatre-vingts chanteurs et une foule d'instruments de tout genre. Loret les énumère complaisamment, en s'indignant qu'une si belle cérémonie n'ait été faite que

... pour régaler seulement
Un certain pifre d'Allemand
Très médiocre personnage
Et lequel n'est, pour tout potage,
(Ha ! cela me met en fureur)
Qu'organiste de l'Empereur [2].

Les *Cantica*, destinés à des chanteurs solistes, sont, bien entendu, fort

1. « I went to M. Visse's, the french King's secretary to a Concert of french Music and voices, consisting of 24, two theorbos and but one bass-viol; being a rehearsal of what was to be sung at vespers at St Cecilia's on her feast, she being patronesse of musitians. » (J. Evelyn, *Diary*.) — La remarque est datée du 16 novembre 1650.

On peut remarquer que les nos 15, 16 et 17 des *Cantica*, à deux voix et dessus de viole, sont des Antiennes du *Magnificat* pour les 1res et 2es vêpres de la fête de sainte Cécile.

2. Loret, bien entendu, ne daigne pas citer le nom du héros de la fête. M. A. Pino a fait voir le premier qu'il s'agissait là de J. Froberger, que l'on sait avoir été à Paris à cette époque. Cf. *François Roberday* (*Tribune de Saint-Gervais*, mars-avril 1901).

Dans le même ordre d'idées, on peut encore signaler une cérémonie analogue en l'église de la Conception, pour la fête de saint François d'Assise. Loret nous apprend que Cambert était l'auteur de la musique « à trois chœurs », composés de...

quantité de belles voix,
Orgues, luts, clavessins, violes.

(Lettre du 6 octobre 1657.)

loin d'exiger un aussi imposant appareil. Il est dix motets, sur quarante, qui comportent une partie instrumentale, presque toujours facultative, sauf pour deux d'entre eux. Un unique et modeste dessus de viole a suffi au compositeur, puisque le violon, de son temps, n'était jugé tout au plus digne que de sonner les mélodies joyeuses ou solennelles des ballets de cour et qu'il ne pouvait prétendre encore aux honneurs du *solo.* Une seule exception toutefois : le 26ᵉ motet, où un dessus et une basse de viole sont employés. Cette pièce est aussi la seule pour laquelle sont écrits un prélude et des ritournelles [1].

Partout où la viole n'est pas indiquée comme indispensable, son rôle demeure des plus modestes. Elle est seulement chargée d'un simple remplissage harmonique, le plus souvent calqué sur le dessin de la voix principale. Ce caractère se marque très nettement dans les cinq motets (nᵒˢ 8, 9, 15, 16, 17) à deux voix récitantes : dessus ou haute-contre et basse. Comme la voix grave y procède à peu près toujours à l'unisson de la basse continue, la partie supérieure et la viole s'y comportent presque comme les deux dessus des motets ordinaires. Avec cette différence que le jeu ordinaire des imitations et des réponses d'une voix à l'autre est ici supprimé ou du moins très simplifié. Les figures de contrepoint, qui ajoutent tant d'intérêt et de variété aux autres pièces du recueil, ne sauraient y trouver place, puisque aussi bien la viole se trouve là ajoutée après coup, sinon conçue comme facultative. Elle ne peut donc avoir qu'une partie accessoire : compléter harmoniquement les accords ou esquisser par instants, sur une tenue ou pendant un silence, une rentrée timide, un trait en broderie de quelques notes égayant un peu la trame du discours musical.

En somme, il n'y a rien dans ce supplément instrumental qu'une voix ne pourrait exécuter aussi bien. Et si le compositeur eût voulu se donner la peine d'ajuster des paroles à la partie de la viole, il n'aurait pas eu grand'chose à modifier à ce qu'il écrivait pour elle. Cela est si vrai que le 39ᵉ motet, les *Litanies de la Vierge*, se trouve disposé en vue de ce mode d'exécution. Destiné sans doute à la chapelle de quelque couvent de femmes, il est à trois voix (*Superius*, *Cantus*, *Altus*), avec, en plus, la basse continue et une viole. Et Du Mont fait observer que l'on peut au besoin confier cette dernière partie à une seconde voix de dessus :

1. Le motet nº 36, *Panis Angelicus*, d'ailleurs court et de médiocre intérêt, comporterait à la rigueur au moins trois parties d'instruments. Il est à quatre voix : le *superius* étant seul obligé et les trois autres pouvant à volonté être remplacées par les violes. Un passage de quatre mesures est même noté pour le *superius* seul, les trois autres voix se taisant, s'il n'y a pas d'instruments à l'exécution.

Enfin le recueil renferme aussi cinq pièces purement instrumentales, quoique comptées comme motets : *Pavana*, à 3 violes (dessus, haute-contre et basse), nº 23 ; *Symphonia* (nº 24) et *Allemanda* (nº 25), à deux dessus et basse de viole ; *Symphonia* à 4 (nº 37), pour deux dessus, haute-contre et basse ; *Allemanda gravis* (nº 40), pour dessus, haute-contre, taille et basse. Ces cinq morceaux comportent en outre la basse continue et le dernier, à la fin du volume, est même transcrit tout au long en tablature d'orgue.

Nous les retrouverons quand il sera question des œuvres instrumentales de Du Mont pour le clavier.

il a même pris soin de placer le texte sous les notes, pour faciliter ce changement[1].

L'unique motet que précède un prélude est plus franchement caractérisé comme écriture instrumentale[2]. Le style de cette introduction rappelle de très près celui des Préludes des *Meslanges*, avec des proportions plus restreintes. Au lieu de deux reprises, comme ce sera la règle pour l'œuvre de 1657, le prélude ici n'en comprend qu'une seule, de douze mesures. Comme dans les *Meslanges*, le maître s'est astreint à tirer de la mélodie vocale le thème de la pièce. Le dessus de viole en expose le début, bientôt passablement modifié ; tandis que la basse, entrant en imitation, se confond bientôt avec la basse continue dont elle ne diffère que par les *diminutions:* les *coloratures*, ainsi que disaient les Allemands du même temps.

Après cette entrée en matière, les deux voix commencent sur la seule basse continue. Le morceau forme trois reprises, séparées les unes des autres par une ritournelle originale, très différente pour l'allure et le caractère de ce qui précède et ce qui suit. A la deuxième apparition de cette ritournelle, quand les voix reprennent après la cadence finale, les instruments poursuivent avec elles jusqu'à la conclusion, — cette fois dans le style de remplissage harmonique que nous venons de définir.

Le 38e motet, dont il a déjà été question pour la façon dont le compositeur y a entendu l'expression des sentiments, offre un exemple unique d'un tout autre emploi de l'instrument solo. Un verset à voix seule (ici une basse) est accompagné pendant toute sa durée d'un dessin continu qui constitue presque le véritable chant, puisque la voix, pour la plus grande partie du morceau, se borne à reproduire à peu près la basse continue. Sans insister sur les raisons expressives — elles ont déjà été dites — qui ont pu inciter le musicien à adopter une forme permettant d'atténuer et de mettre en relief tour à tour la prédominance de la partie vocale, il faut signaler cette combinaison remarquable pour le temps. Voici d'ailleurs ce fragment avec le verset en chœur qui le précède, verset où la viole est écrite au contraire de la façon la plus ordinaire :

1. Cette partie n'est d'ailleurs pas indispensable. De même la troisième voix, l'*Altus*, peut être supprimée si on le désire, la basse continue étant suffisante. Le morceau peut également s'exécuter à trois voix masculines, ou à deux, ou à quatre.

Nous avons déjà remarqué que ce caractère d'appropriation aux ressources, quelles qu'elles soient, est particulier à toute cette musique, toujours écrite de telle sorte que les transpositions à l'octave d'une ou plusieurs voix n'entraînent aucune incorrection harmonique.

2. C'est le no 26 à deux voix, *O gloriosa Domina*.


a IV.
Superius
Altus
Tenor
Bassus
Ve- ni- te, ad- o-re- mus, ve- ni-te, ad-o-
Dessus
de Viole
Bassus
continuus
4
re- mus!
Bassus : Voce sola.
Quo- ni-am ip- si- us est ma- re
et ipse fecit il- lud, et a- ri- dam fun- daverunt manus e- jus. Ve-nite,
ad- o- re- mus. Et proci- damus ante De- um, plo-re- mus, plo-re-
mus coram Do- minum, qui fe- cit nos. Qui-a ip- se est Do- mi-nus De- us no-
6



Quelque simples que semblent ces dispositions diverses, il est facile d'y reconnaître déjà, en ce qu'ils ont de plus essentiel, tous les éléments mis en œuvre plus tard dans les grands motets avec orchestre de l'école française du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Les mille ressources que nos maîtres tireront des instruments mêlés avec les voix, si réduites qu'elles se découvrent ici, en une œuvre qui précède de beaucoup les plus anciens que nous connaissions de ces vastes ensembles, ces richesses nouvelles qui ouvriront un monde inconnu à la pensée musicale, elles ont été pressenties et clairement annoncées par le vieil organiste de Saint-Paul. Que le mérite de cette prescience puisse être attribué à lui seul — nous ne le croyons pas — ou qu'on doive admettre qu'il ne fit que suivre, avec plus de maîtrise sans doute, l'exemple de ses contemporains, il n'en demeure pas moins acquis que l'art de notre pays n'a point attendu la venue de Lulli ni la naissance de l'opéra pour enrichir de ses heureux essais le trésor hérité des maîtres primitifs. La suite de cette étude achèvera la démonstration d'une vérité, évidente maintenant, mais trop longtemps méconnue. Et laissant de côté ce recueil des *Cantica sacra* de 1652, il nous faut suivre le compositeur sur un autre terrain.





VII

LES MOTETS RÉCITATIFS

Nous venons de voir ce que Du Mont a retenu de l'art traditionnel des musiciens polyphonistes, et nous avons essayé de déterminer dans quelle mesure il est resté le disciple des maîtres du XVIe siècle, en dépit de transformations, plus apparentes que profondes, des procédés et des formules. A ce style nouveau, patiemment élaboré au cours d'essais nombreux dont le détail nous échappera toujours et tel qu'il apparaît enfin dans les *Cantica*, réalisé pleinement et désormais classique, il est demeuré fidèle, sans que cette longue fidélité ait jamais connu l'intransigeance.

Sans doute, jusqu'à la fin de sa carrière, on trouvera dans son œuvre maintes pièces dont l'écriture diffère à peine de celle des compositions de sa jeunesse. Ses plus vastes ouvrages, les grands motets à deux chœurs et orchestre pour le service de la Chapelle royale, ne nous offrent guère autre chose, en beaucoup d'endroits, que l'adaptation à des moyens d'exécution plus considérables d'une technique bien antérieurement établie.

Cela est vrai. Mais suivons l'ordre chronologique des livres imprimés du compositeur : nous verrons bien qu'il ne s'interdit jamais les incursions en d'autres domaines que celui qu'il parcourait le plus volontiers.

Les *Meslanges* de 1657, en musique profane, demeurent l'équivalent des Motets de 1652. Ils marqueraient même plutôt un état d'évolution antérieur, en ce qu'ils demandent davantage au contrepoint pur à l'ancienne mode. Mais les *Airs à quatre parties* de 1663 inaugurent un genre différent, concession à la forme mélodique qui avait déjà prévalu, au moins pour la musique écrite sur des paroles françaises [1]. Et le sacrifice des combinaisons de voix indépendantes autrefois, maintenant asservies à la suprématie d'une seule, veut s'y compenser par la recherche d'une expression plus précise et mieux définie. Du moins, cela n'est-il pas con-

1. Exception faite aussi pour les dix airs à 3 voix qui terminent le volume et qui représentent très probablement une œuvre antérieure, contemporaine des *Meslanges* de 1657. Du moins Du Mont en avait-il publié un à la fin de ces *Meslanges* (le n° 20 du recueil), lequel est ici reproduit. Le style de ces dix morceaux est tout autre que celui des airs. Le compositeur a pris soin de marquer cette différence en donnant à ce complément un titre particulier : « *Airs à 3 Voix et Basse Continüe en forme de* Motets *avec une 4^esme partie adjoustée pour un Dessus de Viole ou un Violon, de laquelle on se servira si l'on veut.* »

testable pour la plupart des airs de cour et des chansons profanes. Nous possédons un grand nombre de ces petites pièces, le plus souvent éditées sous la forme d'une mélodie monodique soutenue des accords d'un luth, à quoi s'est réduite dans la pratique l'harmonie des voix. Toutes ces œuvres des Guesdron, des Boesset, des Bataillé, des Vincent, des Signac et de tant d'autres, dont les plus anciennes remontent aux dernières années du XVIe siècle, ont été trop dédaignées de la critique contemporaine pour être bien connues. Cependant, du jour où on voudra les étudier, on reconnaîtra que si elles marquent un recul apparent de la technique musicale, elles sont maintes fois révélatrices d'un immense progrès dans le sens du sentiment et de l'expression dramatiques. Si la signification intime de ces courts poèmes reste peu variée, si la langue froide et guindée en est trop souvent d'une préciosité affectée ou d'une crudité assez choquante, la musique du moins s'applique à la traduire intégralement.

Elle y réussit souvent, lisant au fond de la pensée, sans s'attacher trop servilement au texte ; car aucun souci d'exacte déclamation n'y apparaît ordinairement. Le compositeur ne s'y étudie point à mettre en relief les petits vers du poète : il en transpose simplement les pensers et les passions dans sa langue à lui, plus forte et plus vivante que celle du modèle qu'il fait heureusement oublier. C'est tout au plus si quelques-uns de ces airs, écrits pour les grands ballets de cour, ont pris de leur destination originelle une couleur particulière, assez proche parfois de la langue dramatique de l'opéra. Chose assez logique en somme, puisque certains de ces ballets sont déjà des esquisses de drame lyrique, avec un sujet défini, des péripéties, des personnages d'une personnalité réelle. Il est naturel que la musique s'en ressente et paraisse s'essayer en quelques endroits aux formes de la mélodie déclamée. Tel air d'Armide de la *Délivrance de Renaud*, le « Ballet du Roy » de 1617, laisse déjà pressentir, par la justesse et la fermeté de l'expression, le grand style de l'opéra français [1].

1. On ne saurait, bien entendu, comparer cette scène avec la situation analogue de l'opéra de Lulli, le célèbre monologue d'*Armide* : « Enfin il est en ma puissance... » Lulli écrit un récitatif véritable, c'est-à-dire une suite de formules mélodiques visant à réproduire, amplifiées par la musique, les inflexions d'une voix déclamant son texte suivant la vraisemblance dramatique. Là comme partout, le récitatif est un effort de réalisme voulant donner de la nature une image aussi exacte que le permettent les lois fondamentales de l'art des sons.

Le compositeur de 1617, très probablement Antoine Boesset (on ne peut l'affirmer, puisque le ballet est une œuvre collective), reste plus musicien que dramaturge. Il a écrit un air véritable dont la musique privée de son texte garderait sa logique et sa beauté. Ce texte est d'ailleurs beaucoup plus général et moins développé, plus insignifiant en un mot. Mais non seulement le sentiment dominant se trouve interprété par la mélodie, mais encore chaque proposition, chaque mot y trouve son accent juste. Elle se superpose parfaitement à la ligne de la déclamation que suggéreraient les phrases.

A noter que ces concordances, par où s'accroît singulièrement l'effet expressif, ne se produisent qu'au premier couplet : le seul évidemment à quoi le compositeur ait songé en écrivant son thème. Ailleurs, l'union de la musique et des vers n'est plus qu'une juxtaposition de hasard. Défaut inévitable en toutes les chansons à couplets,

Si les airs profanes inclinent donc plus ou moins vers le style expressif *dramatique*, les messes ou motets écrits, comme l'on disait, « en style d'Air », c'est-à-dire dans une forme franchement mélodique et sans recherches de combinaisons contrapontiques, sont loin de traduire les mêmes efforts. D'ordinaire, les compositeurs paraissent y avoir cherché surtout l'agrément d'une mélodie élégante et purement dessinée. Joignons-y le charme d'un contraste, dont l'effet prodigieux nous échappe aujourd'hui, avec les complexes architectures en mouvement de l'ordinaire polyphonie, et ce sera plus qu'assez pour saisir les raisons de la vogue — qui fut grande — de ce style.

Cependant, sous de multiples influences, plus faciles à soupçonner qu'à marquer par le détail, certains maîtres ne se sont point tenus pour satisfaits de ces mérites de pure forme et de circonstance. Leur langue, privée des moyens d'expression puissants que la polyphonie mettait au service de leurs prédécesseurs, a dû chercher par ailleurs. Comment auraient-ils évolué dans un autre sens que les auteurs d'airs de cour, qui travaillaient inconsciemment de leur côté à rendre le drame lyrique possible ? Et ces tendances, d'abord vagues et contradictoires, aboutirent assez vite. Ce fut en Italie l'épanouissement de l'*Histoire sacrée,* arrivée à sa perfection avec Carissimi. En France, une sorte d'ébauche de ce grand spectacle, avec des compositions dont Du Mont, dans ses *Motets à deux voix* de 1668, nous a le premier laissé quelques exemples authentiques.

N'allons pas croire que cette œuvre affiche la prétention de rejeter les anciennes formes en tant qu'insuffisantes ou démodées. Nullement, puisqu'au contraire un très grand nombre des pièces qu'elle renferme ne diffèrent en rien de celles parcourues déjà. A peine si de loin en loin la mélodie de quelques-unes semble révéler certains efforts ailleurs insoupçonnés. Mais cinq motets au moins y figurent, par quoi s'affirme la recherche d'une expression nouvelle et la possession déjà presque parfaite d'une langue inentendue. Voici, pour la première fois, des pièces de style récitatif, écrites en forme de dialogue, où chaque voix reste affectée à un personnage déterminé, caractérisé et s'opposant assez nettement à l'autre pour que l'intérêt — alors vraiment dramatique — résulte du contraste [1].

Malgré leur brièveté, ces motets sont ainsi apparentés de très près au

quelles qu'elles soient. M. Julien Tiersot en a noté déjà de sensibles exemples en diverses chansons du XVIe siècle écrites sur des poésies de Ronsard, notamment en l'ode « Qui renforcera ma voix... » de Goudimel. (Cf. *Ronsard et la musique de son temps.*) En 1650, Jacques de Gouy, dans la préface de ses *Airs à quatre Parties*, dira expressément qu'il faut choisir une mélodie convenable, particulièrement au premier couplet d'un psaume, « d'autant que le Musicien est obligé d'exprimer les passions qui s'y rencontrent et non pas celles des autres versets. »

1. En réalité, le recueil de 1668 compte six motets en dialogue. Mais l'un d'eux (*O gloriosa Mariæ viscera*) est plutôt un chant alterné qu'un dialogue proprement dit. Les personnages n'y sont pas spécifiés : l'un et l'autre y restent animés d'un sentiment identique. Il n'y a pas opposition : au contraire, plutôt renforcement d'expression dans les alternances des deux voix.

genre de l'*Oratorio* ou, pour mieux dire, de l'*Histoire sacrée*. Il importe fort peu que les personnages qui y figurent n'aient pas une réalité sensible et que l'auteur des paroles se soit exclusivement plu à animer des êtres symboliques ou de pieuses abstractions.

Beaucoup d'*Histoires* de Carissimi ne procèdent pas autrement[1]. Elles se bornent à faire parler des êtres de raison, hors de toute combinaison proprement dramatique. Mais c'est assez, pour déterminer le caractère de la pièce, que ces créations imprécises gardent leur individualité et qu'elles dialoguent entre elles sans jamais se confondre. Le dialogue est l'essence du drame. Quand Du Mont nous fait assister à l'entretien mystique du Pécheur et de l'Ame ou de l'Epouse et du céleste Epoux, le spectacle auquel il nous convie, pour ne pouvoir être représenté aux yeux, n'en vise pas moins à créer l'illusion. Que la pieuse fiction soit admise — et quelle difficulté de l'accepter ? — la scène aura la même vérité que si elle fût purement humaine, réalisable par les artifices du théâtre.

On serait assez tenté de croire nouvelles ces tendances réalistes dans l'art de l'église. En fait, jusqu'à présent, on aurait eu de la peine à trouver, avant celle-ci, quelque œuvre française où elles se fussent manifestées. Il n'en va plus de même aujourd'hui. Un manuscrit inédit de la bibliothèque de Tours (nº 168), assurément antérieur à 1650, tout en nous révélant la personnalité supérieure d'un musicien resté inconnu jusqu'ici, vient apporter la preuve de tentatives analogues, essayées avec succès bien des années auparavant. Ce maître de la première heure parle, il est vrai, une langue différente. Il use de moyens d'expression, encore incertains parfois, en tous cas beaucoup moins bien appropriés aux fins qu'il se propose. Mais son ambition reste la même. Et ce n'est pas le côté le moins significatif de cette révélation que de démontrer une fois de plus avec quelle suite et quelle constance dans la tradition l'école française, livrée à elle-même, s'est toujours librement développée.

Le nom de cet artiste oublié, auquel il conviendra désormais de réserver une place éminente parmi les nôtres, Bouzignac, nous avons eu l'occasion déjà de le citer ici, puisque quelques pièces de lui figurent dans le manuscrit de la Bibliothèqne nationale (Vm[1] 1171), auquel il a été fait plusieurs fois allusion. Grâce au manuscrit de Tours, nous pouvons prendre une idée assez complète de son œuvre et de ses tendances ; une centaine de ses compositions, souvent de proportions considérables, s'y trouvent heureusement conservées [2].

1. Tantôt Carissimi met en scène des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, tantôt il commente dramatiquement un point de dogme ou de morale, comme dans la *Plainte des damnés*, la *Félicité des bienheureux* et d'autres sans titre précis. Le manuscrit de la Bibliothèque de Hambourg affirme cette différence en distinguant les œuvres en *Histoires* et *Oratoires*.

2. Ce n'est pas ici le lieu d'exposer en détail quels indices extrinsèques et intrinsèques permettent d'affirmer, avec une certitude absolue, que toutes les pièces de ce manuscrit sont bien de la composition de Bouzignac, car le recueil ne se précède d'aucun titre et quelques pièces seulement portent une note où son nom est cité. Tou-

Mais, bien que sa réputation paraisse avoir été grande en son temps, nous ne saurions dire grand'chose de sa vie ni même préciser, à quelques années près, l'époque où il vécut. Un motet du recueil porte bien une courte note, d'où il résulte que l'auteur l'avait composé à l'âge de dix-sept ans, alors qu'il était encore enfant de chœur à la cathédrale de Narbonne. Ce serait donc en cette psallette qu'il fit ses études musicales. Sous un maître habile à coup sûr et possédant à fond la technique traditionnelle : il suffit, pour en être convaincu, de voir avec quelle aisance suprêmement élégante Bouzignac manie en maintes pièces le contrepoint figuré. Il peut soutenir la comparaison avec les plus excellents parmi les polyphonistes du XVIe siècle.

Si intéressant qu'il soit, ce détail biographique ne nous renseigne guère. Il faut dépouiller attentivement le texte de tous ses motets (dont beaucoup sont œuvres de circonstance) pour recueillir quelques indications. De fréquentes allusions aux luttes civiles et religieuses qui troublèrent les débuts du règne de Louis XIII, d'autres au triomphe du roi sur les hérétiques, une pièce où est célébrée la prise de la Rochelle (1628), des prières « *pro principe Henrico* », ce qui ne peut guère s'entendre que du gouverneur de la province de Languedoc, Henry de Montmorency, exécuté à Toulouse après sa rébellion en 1632 : tous ces indices réunis permettent de placer avec certitude l'époque de sa grande production entre 1620 et 1640 [1]. Il pourrait donc être né dans les dernières années du XVIe siècle ou tout à fait au début du XVIIe, au plus tard. Ce qui concorde bien avec la mention louangeuse de Mersenne, lequel, à la fin de l'*Harmonie universelle*, le place avec Boesset et Frémart parmi ceux des contemporains qui « mériteroient des éloges particuliers pour l'excellence de leur art [2] ».

tefois plusieurs qui dans le manuscrit de Paris (Vm¹ 1171) sont données comme de lui, s'y retrouvent. Un très grand nombre du manuscrit de Tours figurent sans nom d'auteur dans le recueil de Paris. Et je suis certain que plusieurs autres motets — anonymes — de ce même recueil seul, sont aussi du même musicien. Du moins l'analogie du style et des procédés — si particuliers et si caractéristiques — est-elle absolument frappante.

Au reste, pour le point qui nous occupe ici, il importerait peu que ces pièces fussent de Bouzignac ou d'un autre. La question de leur date reste seule à considérer. Et celle-là n'est pas douteuse.

1. Une autre allusion du même genre (dans le manuscrit de Paris) permettrait peut-être de citer une des villes où Bouzignac exerça son art. Une pièce renferme une prière pour l'évêque : « pro præsule Vitali », dit le texte. Or ce prénom assez rare appartient justement à un évêque de Carcassonne, Vital de l'Estang, évêque de 1621 à 1652. Dans le manuscrit de Tours où cette pièce se retrouve, cette mention est remplacée par le texte « pro principe Henrico ». Mais on conçoit que, suivant les lieux et les circonstances, ce détail était facile à changer.

Au surplus, le nom de Bouzignac ne figure parmi les noms des maîtres de musique d'aucune des cathédrales du Languedoc que j'ai pu retrouver. Il se pourrait — et certains indices me le donnent à penser — qu'il ait passé la majeure partie de sa vie au service de quelque ordre religieux, très probablement des Jésuites. De nouvelles recherches plus approfondies seraient à faire sur ce sujet, qui en vaut la peine.

2. Mersenne empruntait sans doute ce jugement à un de ses correspondants, la Charlonye, juge-prévôt royal d'Angoulême, qu'il déclare « fort habile dans la pratique et la théorie de cet art de musique ». Une lettre de la Charlonye à Mersenne (Mss. Nouvelles acquisitions françaises, 6204, f° 215) paraît le prouver : « Pour Boussinat

C'est assez de ces modestes renseignements. Résignons-nous, pour le moment, à ignorer l'homme. Abordons l'œuvre : la partie du moins qui nous intéresse. Car, si mutilée qu'elle soit à coup sûr, cette œuvre, elle demeure vaste et complexe. En ce recueil de pièces à trois, quatre, cinq, six ou sept parties, des styles fort différents voisinent, bien que le tout soit écrit partout à voix seules, — ceci est remarquable — sans aucune adjonction de basse continue[1].

L'art du contrepoint vocal y est excellemment représenté par des chansons françaises et des motets de forme très pure, d'une admirable limpidité, d'une élégance exquise. Ces beaux morceaux ne diffèrent des chefs-d'œuvre les plus classiques du XVI[e] siècle que par l'ampleur de proportions parfois très considérables, par le caractère mélodique des thèmes, par quelques détails de facture et l'emploi de combinaisons d'accords d'une richesse et d'une hardiesse qui surprennent à cette époque. D'autres pièces de grandes dimensions, un *Te Deum*, par exemple, sont écrites à deux chœurs, dans ce style qui semble avoir été mis à la mode par Formé, où les oppositions de sonorités contrastées font l'intérêt principal. D'autres, en contrepoint presque syllabique, note contre note, pourraient se réclamer des recherches des Baïf et des Mauduit, si le musicien s'y montrait moins indifférent à la quantité prosodique, souvent même à l'accentuation tonique de son texte. Mais le style ordinaire de Bouzignac se réfère plutôt à cette musique « approchant de l'air, ainsi que la définit un contemporain... où les parties vont le plus souvent ensemble de mesme pied sur un mesme sujet, bien qu'on y puisse mesler quelque peu d'industrie[2]. » C'est cette forme, assez pauvre en soi, qu'il a su renouveler entièrement et rendre propre, en dépit de quelques incertitudes et de quelques gaucheries, à l'expression de sentiments complexes, à la traduction de dialogues et de récits qui font de certains de ces motets de véritables fragments d'*Histoires sacrées*.

dont vous faites mention..., écrit la Charlonye, il a esté autrefois mon domestique. Il est de present reputé pour être bon maistre... » (2 juillet 1634). A cette date, Bouzignac avait donc depuis un certain temps quitté Angoulême, où il avait dû séjourner dans sa jeunesse, faisant partie, sans doute comme secrétaire ou comme musicien, de la maison du juge-prévôt.

Mentionnons enfin, pour être complet, que Gantez, dans la 47[e] lettre de l'*Entretien des musiciens*, le cite comme un personnage connu. La lettre est adressée à un musicien du chapitre de Bordeaux. Elle traite de la nécessité de la concorde entre le maître et ses chantres pour faire de bonne musique : sans cela, écrit-il «... au lieu de dire *Fa* ils diront *Sol* et les auditeurs vous prendront pour un fat et un sot, encores bien que vous fussiez capable comme Bouzignac. »

1. Cette ignorance, à coup sûr volontaire, d'un procédé de composition si usité à cette époque en Italie, est un sûr indice pour prouver que le caractère si original de ces motets ne procède point du tout d'une imitation étrangère. Dans le midi de la France, moins que partout ailleurs, on pouvait ignorer le style nouveau inauguré au delà des Alpes depuis le début du siècle. Un très grand nombre de sièges épiscopaux ont en quelque sorte héréditairement des prélats italiens pour titulaires : des Strozzi, des Médicis, des d'Elbène, des Bonzi. Il est impossible que leur influence, si irrégulière qu'ait pu être leur résidence, ne se soit pas exercée en faveur de l'art de leur pays. Mais si les musiciens régionaux n'ont pu ignorer tout à fait le style italien, on voit que certains se sont gardés d'en copier servilement les formes et les procédés.

2. Le P. PARAN, *Traité de la musique théorique et pratique*.

Ceux qui assumèrent la tâche de fournir au musicien les textes latins de ses pièces servirent admirablement ces tendances, s'ils ne les déterminèrent pas. Il se pourrait fort bien que Bouzignac fût demeuré quelque temps au service des Jésuites, en quelqu'un de leurs collèges sans doute. Pourquoi ne point admettre qu'il ait subi leur influence? En fait, l'esprit de ces œuvres s'accorderait à merveille avec celui de la célèbre Compagnie. Ces motets dramatisés sont bien du même goût que les tragédies latines ou les ballets allégoriques qui attirent la société du temps dans les maisons d'éducation des religieux. En l'un et l'autre cas, c'est l'application à un but d'édification immédiate, sans crainte de scandale, des recherches les plus séduisantes et les plus raffinées de l'art profane et mondain. C'est le souci de parler directement à l'imagination et aux sens, de lutter contre les dangereuses séductions du siècle avec ses propres armes. Ce seront les Jésuites qui plus tard, ne l'oublions pas, ouvriront les premiers leurs églises aux chanteurs de l'Opéra, sans souci d'émouvoir l'ombrageuse intolérance de nombreux fidèles [1].

Il n'est pas jusqu'à la langue de ces élucubrations qui ne se ressente des habitudes d'une rhétorique familière à cette congrégation. Il y a du goût de régent de collège en ces amplifications où la même idée se répète trop longtemps, à peine variée dans les termes, en cet amour des pires lieux communs, des froides élégances de convention. Mais au travers des puérilités d'une scolastique artificielle apparaît un curieux souci de tout dramatiser. Presque jamais, l'auteur n'écrit un commentaire impersonnel : réflexions et moralités résultant du texte paraphrasé prennent toujours la forme du dialogue.

Dialogues très peu variés, à vrai dire, et dont la progression, trop souvent par simples demandes et réponses, ne témoigne pas d'une grande imagination. Leur nouveauté n'a pas moins permis au musicien qui donna la vie à ces propos incolores de créer mille combinaisons inédites. Voici, par exemple, un Motet à la Vierge, à cinq voix. Tout le chœur faisant l'office de l'*historicus* des *Histoires* carissimiennes, entonnera le début : « Ecce Aurora. Surgite filii, sol citò veniet. » Puis aussitôt le dialogue s'établit : le *Cantus*, l'*Altus*, le *Bassus* questionnent; le *Superius* et le *Tenor* répondent : « Quæ est ista ? — Est Virgo Maria. — Quomodo progreditur ? — Velut Aurora. — Quomodo est pulchra ? — Est pulchra ut Luna. — Quomodo est electa ? — Est electa ut Sol. »

1. Dès les premières années de la fondation de l'Opéra français, les Jésuites s'adressent à lui. Le fait est attesté par un factum de Cambert plaidant contre ses directeurs. (Archives de la Comédie Française) : «... Quant à ce que Messieurs Sourdéac et Champeron disent que le Sr Cambert a négligé le service de l'Opéra pour faire une musique aux Jésuites de la rue Sainct-Antoine au mois de janvier soixante et douze : — Premièrement il est constant qu'il n'a entrepris cette musique que par l'ordre dudict Sieur Marquis, les Révérends Pères lui en estant venus prier jusques dans l'Opéra mesme et luy-mesme en ayant donné l'ordre tant aux voix qu'aux instrumens... »

Ce ne fut pas un fait isolé, mais une habitude régulière pendant un certain temps, puisqu'il fut stipulé «... que ny le Sr Cambert ny pas un autre n'y seroit les jours de représentations, ce qui s'observa de poinct en poinct... »

Après une reprise du chœur initial et un second développement parallèle à celui-ci, apparaît un personnage nouveau. La Vierge elle-même prend la parole : la scène va se poursuivre entre elle et le chœur. « O facies plena gratiarum, disent toutes les voix, quo vadis? » Un *Superius* seul, sans accompagnement d'aucune sorte, figurant monodiquement la voix de la Vierge : « In cœlum. — Filia Sion tota formosa, quo vadis? — Vado ad filium. — Ha, miseri, miseri ! — Quid plangis, o fili? — Amisimus solatium. — Non, ero mente vobiscum... »

Il arrive fort souvent qu'un seul chanteur s'oppose ainsi à l'ensemble de tous les autres. La plupart des motets de ce genre étant à cinq voix, quelquefois à six, le chœur ne comptera pas moins facilement les parties nécessaires. L'emploi de ce procédé est donc fréquent : surtout lorsque le dialogue s'établit entre un personnage déterminé et un groupe collectif animé d'un sentiment unique. Ainsi dans un motet pour la fête de Noël, pièce d'un sentiment populaire délicieux, l'Ange Gabriel s'en vient annoncer aux bergers la venue du Sauveur, en une suite mélodique assez longue qu'interrompent seulement les brèves exclamations du chœur. « Gloria ! Gloria ! Gabriel ego sum ! — Quis est, quis est? — Annuncio vobis... — Quid est hoc? — ... Gaudium magnum. — Quale? — Natus est vobis... — Quis? — ... Salvator... — Ubi? — ... Bethleem Judææ. — Noe, Noe Noe, cantate Domino canticum novum... [1] »

Ailleurs, ce sera Pilate, représenté par une basse-taille qui proférera les interrogations du récit des Evangiles : « Ecce homo !... Regem vestrum crucifigam ?... Quid enim mali fecit?... Ecce Rex vester !... » Tandis que les clameurs furieuses de la populace éclatent dans les imprécations syllabiques du chœur tout entier : « ... Tolle, Tolle, crucifige eum !... Non habemus regem nisi Cæsarem !... Tolle, Tolle !... » C'est une scène puissante, trop courte peut-être, mais d'une vérité saisissante.

En beaucoup d'autres endroits encore, une voix seule alterne avec le chœur ou, en se mêlant à ses accents, trahit le souci constant de garder dans la trame harmonique sa personnalité récitante. Nulle part cette préoccupation ne s'affirme mieux qu'en une autre scène de la Passion, peut-être un fragment d'un ensemble plus considérable. Le récitatif du Christ, — comment appeler autrement cette noble et pathé-

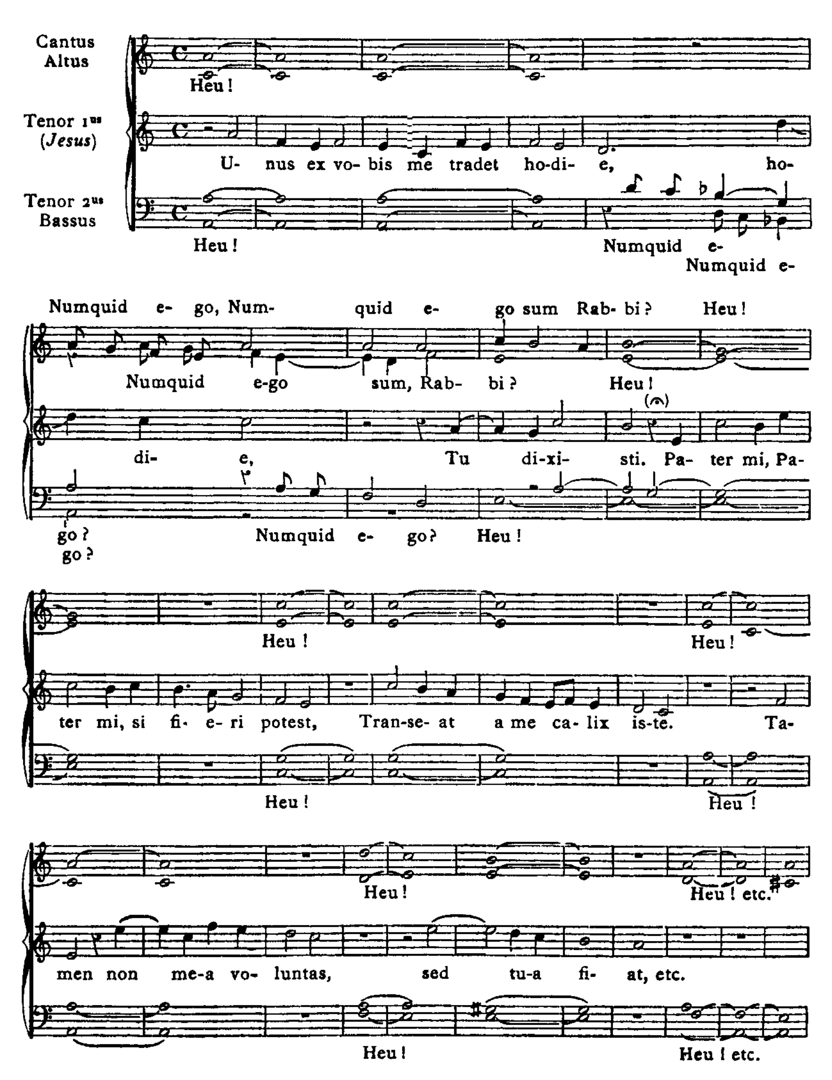
1. Dans la seconde partie de ce motet, les bergers interrogent l'Ange : « Gabriel ? — Pastores, ecce ego ! — Ubi est Pan noster ? — Dixi : in Bethleem. — Ubi reclinat caput ? — Sub fano. — In palatio ? — Non, in stabulo. — O bonitas, o pietas... etc. »

Il va sans dire que lorsque le dialogue cesse, toutes les voix indistinctement sont employées pour les parties qui traduisent en quelque sorte la pensée du poète tirant la moralité de l'œuvre.

Ce motet dut être composé en vue d'une cérémonie en présence de Louis XIII, car sa conclusion renferme des acclamations en l'honneur du roi ! «... Noe, Noe, triumphe pro aurora ejus et pro Ludovico nostro, Noe, Noe ! »

Le recueil en contient un autre, à six voix, sur le même sujet, presque sur les mêmes paroles. Il est construit de même, précédé seulement d'un long passage d'exposition dit par tout le chœur, dans un style passablement figuré et tout différent du reste.

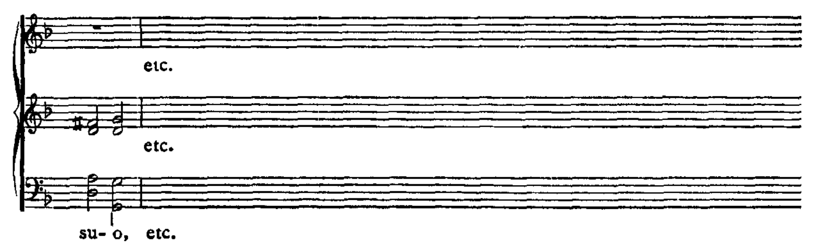
tique déclamation d'une si touchante vérité d'accent? — ce récitatif admirable s'y fait entendre au milieu de l'accompagnement des autres voix, écrites sans paroles, en larges tenues de forme purement instrumentale; sauf, bien entendu, lorsqu'elles deviennent la figuration du chœur des disciples ou des Juifs. C'est un procédé extrêmement curieux, dont il n'y a point d'autre exemple.



Ce motet reste unique, tant pour la noblesse et la vigueur réaliste de la déclamation que pour le procédé d'accompagnement. Habituellement, lorsque Bouzignac confie un passage saillant à un soliste, celui-ci se

fait entendre en monodie. Cette forme lui est chère : il l'emploie même incidemment en des œuvres non dialoguées, de style purement figuré. Dans les dialogues, il lui arrive d'écrire monodiquement des phrases d'une certaine étendue. Voici le début d'une scène de l'Annonciation, à cinq voix. L'Ange y est représenté par un seul dessus chantant assez longuement. Le chœur à quatre parties lui répond, faisant d'abord l'office de récitant.





Ensuite, après une réplique de l'Ange : « Ne timeas, Maria ! Ecce concipies in utero et paries filium, et vocabis nomen ejus Jesum », le même ensemble à quatre se charge du personnage de la Vierge : « Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco ? »

Ici nous sortons tout à fait des procédés ordinaires de la musique représentative. Quelque singulière que puisse paraître l'idée de confier à un groupe de voix l'expression d'un unique personnage, le compositeur a ordinairement procédé de la sorte : qu'il fasse dialoguer une voix seule avec un chœur, comme ici, ou qu'il établisse l'alternance entre deux ensembles diversement composés. Orazio Vecchi, le créateur de la comédie madrigalesque, avec ceux qui en Italie l'ont imité, n'avait pas, quarante ans auparavant, usé d'autres ressources. Il paraît fort peu probable cependant qu'il y ait eu imitation directe, car le style de Vecchi est bien différent de celui-là. Mais, dans l'un et l'autre cas, c'est le même effort pour plier l'ensemble vocal aux nécessités de la convention dramatique. Remarquons d'ailleurs que les comédies de Vecchi ne sont point destinées à la représentation proprement dite. Sympho-

nies dramatiques comme ces motets, c'est à l'imagination de l'auditeur guidée par la seule musique qu'elles s'adressent pour qu'il reconstitue intérieurement le spectacle tout entier [1].

Le manuscrit de Tours contient un assez grand nombre de motets dramatisés de cette espèce, dont plusieurs se trouvent aussi dans le manuscrit de Paris (Vm¹ 1171). On peut y voir le compositeur user indifféremment de plusieurs dispositions analogues. Quelquefois, il semble peu soucieux de conserver à chaque personnage l'intégrité de la combinaison à lui d'abord attribuée. Ainsi, dans un motet sur un texte du *Cantique des cantiques*, la voix de la Sulamite parle d'abord par tout le chœur à cinq voix, puis avec deux parties seulement, *Superius* et *Cantus :* les filles de Jérusalem, à grand chœur aussi bien qu'à deux voix (*Altus* et *Tenor*, *Superius* et *Cantus*), alternativement. Plus souvent cependant, chaque groupe une fois constitué reste affecté au même rôle, sans qu'il apparaisse que le musicien ait pensé qu'il fût bien utile de lui assigner telles voix plutôt que telles autres. En une pièce pour l'Epiphanie, par exemple, les trois Rois Mages s'expriment à quatre parties (*Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*). La basse est supprimée lorsque le texte devient de pure exposition. En outre, un *Superius* seul redira ces simples paroles : « Stella refulget », d'abord en solo au début, planant ensuite au-dessus de l'ensemble : comme si par la persistance de ces quelques notes le musicien eût pensé rendre sensible la clarté mystique de l'étoile annonciatrice.

Ailleurs (*Quæram quem diligit*), après une introduction à diverses voix, Jésus représenté par le *Superius* et le *Tenor* converse avec les fidèles figurés, soit par un *Tenor* seul, soit par un trio (*Cantus*, *Altus*, *Bassus*). Dans un autre motet (*En flamma divini amoris*) à six voix, après un ensemble choral, fort curieux par ses courtes vocalises imitatives et les interrogations diversement combinées de toutes les voix : « Quis te vulneravit ?... Quis te crudeliter cædit ?... Moreris, Jesu, propter iniquos !... », un dialogue touchant s'établit à deux reprises entre le Christ et sa mère, séparé chaque fois par une phrase du chœur tout entier : « Ha, moreris, fili ! — Mater, morior pro filiis !... Quid plangis, mater ?... Mater, cessa lachrymari ! etc... »



1. Le caractère de l'œuvre de Vecchi et de ses imitateurs, ainsi que les conditions d'exécution de ces comédies madrigalesques, ont été très clairement exposés et fort judicieusement appréciés par M. R. Rolland dans son *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.*



S'étendre plus longuement sur la technique de ces œuvres serait inutile. Pourquoi multiplier les indications, alors qu'à défaut de la musique, elles ne pouraient révéler quoique ce soit de la grâce naïve, de l'expression toujours sincère, ou de la forme, souvent exquise en son ingénieuse simplicité, de la plupart des pièces? Au surplus, si leur mérite les place au rang des monuments les plus précieux de l'art national, elles ne se rapportent à notre sujet que par ce qu'elles révèlent de tendances jusqu'ici insoupçonnées en France à leur date. C'est assez qu'elles démontrent combien le souci de l'expression précise et le culte de la vérité musicale avait hanté de bonne heure l'esprit de certains maîtres, alors qu'ils s'efforçaient d'approprier à leurs desseins des ressources manifestement insuffisantes à bien traduire ce qu'ils avaient rêvé.

Que les motets dramatisés de Bouzignac aient constitué une tentative à peu près isolée, cela se peut fort bien, quoique le contraire soit aussi probable. En tout cas, ces compositions durent demeurer assez peu connues hors de la région qui les vit naître. L'estime de Mersenne ne suffit pas à consacrer la réputation de l'auteur à Paris : il ne semble pas y avoir jamais fixé sa résidence. Ses œuvres n'y devinrent donc point familières aux fidèles non plus qu'aux musiciens. Et bien avant les années où Du Mont s'essaye à réaliser ce qu'elles laissaient pressentir, leur forme déjà surannée aurait suffi à détourner l'attention sans avoir de quoi retenir l'approbation de ceux qui gardaient le culte de l'art du vieux temps. Tout ce qui s'écrit de musique « à l'antique » vers 1650, à Paris, demeure confiné dans l'imitation des classiques : Orlande, Claudin, Du Caurroy, Bournonville. Les amants de cette musique « grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine », auraient dédaigné les intentions expressives du compositeur. Les autres, rebutés

par l'écriture madrigalesque et ces naïves conventions dramatiques, ne pouvaient approuver que le style, en faveur déjà, de la basse continue.

Il y a donc tout lieu de croire que Du Mont n'eut jamais connaissance des motets de Bouzignac, ni d'aucuns autres de cette espèce. Celui qui lui traça la voie, au moins en lui fournissant les premiers textes de ses dialogues, tout semble démontrer que ce fut, pour une large part, le fondateur avec Cambert de l'Opéra français, Pierre Perrin, dont l'influence paraît s'être aussi bien exercée sur les musiciens d'église que sur les compositeurs profanes.

Pour ce qui a trait à son rôle dans la création du drame musical, tout a été dit sur Perrin. Son existence accidentée et hasardeuse, ses efforts persévérants au milieu des pires aventures sont maintenant assez connus. Ses prétentions, sa vanité, ce manque absolu de talent et de style qui fit de lui toute sa vie une des victimes préférées de Boileau, tant de ridicules ne peuvent faire oublier ce dont la musique lui reste redevable, ni qu'il fut longtemps seul à avoir clairement entrevu la puissance entière de notre art et le domaine immense restant à parcourir. En ce qui regarde la musique d'église, on s'est beaucoup moins occupé de lui.

Il n'avait jamais cessé cependant de fournir libéralement aux maîtres de chapelle des textes de motets ou d'élévations. Et cette part de son œuvre n'était pas tenue pour la moins importante. Le P. Menestrier (*Des représentations en musique anciennes et modernes*... 1681) le compte encore parmi les habiles en un art qu'il juge difficile, et le privilège royal de 1669, pour l'établissement en France des *Académies d'Opéra*, ne l'oublie pas : « ... En considération, dit le texte, des services qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des paroles de musique qui se chantent *tant en nostre chappelle* qu'en nostre chambre... »

Il semble que Perrin se soit livré à la composition des paroles latines presque en même temps qu'à celle de ses poésies françaises destinées au chant. Dans un recueil manuscrit de ses vers lyriques, offert à Colbert vers 1666, peu après l'apparition de ses *Cantica pro Capella Regis* parus l'année précédente [1], il le laisse entendre. « Ces pièces, écrit-il en l'avant-propos, sont esprouvées et ont esté mises en musique depuis huit ou dix ans que j'ay commencé à m'appliquer à ces sortes

1. Perrin, en offrant ce manuscrit au ministre, paraît s'être proposé de lui démontrer sa capacité en ce genre et la nécessité qu'il y avait à lui donner les moyens de porter ses recherches à leur perfection dernière. Il préparait ainsi les voies pour obtenir le privilège d'*Académies d'Opéra* qu'il ambitionnait et qui lui fut peu après accordé.

Le recueil contient un grand nombre d'airs, de scènes et de chansons françaises, la *Pastorale* de 1659, deux comédies en musique ou opéras : *Ariane*, que Cambert mit en musique, et *La Mort d'Adonis*, sur quoi J.-B. Boesset exerça son talent ; des airs de ballet, des mascarades, etc. ; en outre, un assez grand nombre de pièces latines de toutes sortes dont plusieurs, en dialogues caractérisés, ne figurent point dans le recueil des *Cantica pro Capella Regis*. Le tout avec l'indication des compositeurs.

Le manuscrit a passé de la bibliothèque de Colbert à la Nationale (Mss. français 2208).

de compositions... » Il poursuit en se décernant à lui-même des louanges dans les mêmes termes qu'en sa préface des *Cantica*, où il s'étendait avec complaisance et obscurité sur le caractère original, admirable à l'entendre, de ses poésies latines : pièces, assure-t-il, « d'une invention nouvelle et inconnüe aux anciens Grecs et Latins et à leurs modernes imitateurs, Italiens, Espagnols et François » [1]. Ce n'était pas que son travail eût désarmé la critique cependant, puisque certains s'élevèrent contre, « lesquels n'en sçavoient ni la raison ni l'usage ». Aussi expose-t-il doctement que l'Église n'interdit point qu'on supplée au défaut des textes liturgiques là où ils manquent, ni que l'on en compose d'autres mieux appropriés aux nécessités musicales. D'illustres prélats d'ailleurs approuvaient ses essais : le cardinal Antoine Barberini, grand aumônier de France, entre autres. Et Perrin ne faisait qu'introduire à Paris un usage déjà consacré en beaucoup d'endroits : « Dans toute l'Italie et à Rome principalement... dans toute l'Espagne et presque par toute la France, particulièrement en Languedoc et en Provence où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique, les églises ne retentissent que de ces sortes de motets sur des paroles faites et adjustées à la musique... quoyqu'imparfaites en comparaison de ces Cantiques... » [2]. Perrin exagère peut-être un peu. Mais ce qu'il dit des habitudes musicales du Midi de la France est à retenir. Il en parlait très probablement d'après ses propres observations, puisqu'il paraît avoir voyagé en ces provinces. Qui sait s'il n'eut l'occasion d'y entendre des motets dramatisés à la façon de Bouzignac ? Et n'est-ce point là qu'il aurait pris l'idée de ceux des siens qui en reproduisent l'aspect général et les tendances expressives et pathétiques ?

Le P. Menestrier, également bien instruit des coutumes de cette

1. Autant qu'on puisse entendre la nuageuse phraséologie de Perrin, cette invention nouvelle demeure assez simple. Considérant que le *Motet*, au contraire de la *Chanson*, est « une pièce variée de plusieurs Chants ou Musiques liées mais différentes », Perrin s'est attaché à composer ses *Cantica* de stances inégales et faites de vers de différentes mesures, en évitant les formes symétriques des strophes lyriques de la poésie grecque ou latine. Pour la même raison, il n'écrit pas en vers réguliers mais en vers libres, « non seulement pour le nombre et pour la longueur, mais mesme pour la quantité des syllabes, me contentant d'observer, dans le nombre, que les vers ne passent pas celuy de dix ou onze syllabes, et pour la quantité qu'ils soient composez d'un beau mélange de longues et briéves à discrétion... » Tous ces vers sont rimés, parce que les rimes « sont avantageuses dans les vers de musique en ce qu'elles marquent agréablement les cadences ou les cheütes et les pauses de la voix... » (Avant-propos des *Cantica*.)

Quant au style, il ne se pique point d'un purisme transcendant. Voulant avant tout être facilement compris, il avoue avoir cherché une latinité « élégante mais claire et facile à entendre, la composant pour cet effet de mots et phrases francisez, si l'on peut ainsy parler, et qui ayent passé par notre langue, fuyant les mots et les phrases particuliers à la latine. » (*Recueil à Colbert*, préface.)

2. Imparfaites, parce que ce ne sont que de simples fragments des Ecritures rapprochés tant bien que mal par les transitions indispensables avec tout au plus quelques amplifications peu développées. En outre, ces textes sont en simple prose, sans rime et sans nombre. Il en est pourtant de versifiés, mais alors dans le système de la poésie classique que Perrin, nous l'avons vu, condamne en pareil cas.

C'est de ces deux façons, du moins, qu'ont procédé les auteurs des motets que Bouzignac mit en musique.

région [1], semble en effet constater l'existence d'une tradition ininterrompue en ce qui concerne ce genre de musique jusqu'au temps où il écrit (1681) : « Il resta dans l'Église, dit-il, une espèce de chant dramatique composé de divers passages de l'Écriture sainte que l'on appliquoit à divers sujets et qu'on chantoit à plusieurs parties et à plusieurs chœurs. C'etoit particulièrement aux solemnitez des Noces et aux funérailles des Princes que ces Motets ou Dialogues en Récitz et à divers chœurs se chantoient. »

Peut-être serait-il téméraire de voir dans ces compositions la continuation des plains-chants dialogués usités dans l'Église ou de la musique de ces représentations semi-religieuses, semi-théâtrales, que connut le moyen âge. Le P. Menestrier en juge cependant ainsi; mais il eût bien fait de citer quelques exemples anciens, à leur date. Car celui qu'il donne — une grande pièce pour chœur et solistes, tirée du *Cantique des cantiques* et exécutée en 1661 au mariage de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre, — ne vaut que pour la période moderne.

Nous n'avons plus le texte musical de cette composition, assez vraisemblablement due à Th. Gobert [2]. Les paroles seules figurent tout au long dans les *Cantica* de Perrin, accompagnées d'une traduction française versifiée. Le fait que Perrin ait été désigné en une circonstance aussi solennelle prouve assez sa réputation et le cas que les musiciens faisaient de ses élucubrations [3].

Au surplus, bien qu'on trouve là les éléments essentiels de l'histoire sacrée : des chœurs purement narratifs analogues aux passages de l'*Historicus* chez Carissimi ou Charpentier, des récits à voix seule, des morceaux à plusieurs « en formes de demandes et d'interrogations », nulle part ne s'y rencontrent ces oppositions de sentiments qui font le véritable dialogue dramatique. Les divers personnages, les diverses voix plutôt, ne disputent point entre elles. L'expression du morceau reste unique. Aucune raison essentielle ne préside aux alternances des voix : simple artifice de composition pour la variété et l'agrément plutôt que nécessité du sujet.

Il ne pouvait guère en être autrement, alors que l'auteur se bornait à peu près, comme ici, à réunir en un tout divers passages des Livres saints. On avait beau « choisir les endroits de l'Écriture les plus

1. Le P. Menestrier, Lyonnais, professa la rhétorique et les humanités successivement à Chambéry, à Vienne, à Lyon et à Grenoble.

2. L'auteur pourrait aussi très bien être le surintendant de la musique de Monsieur, Jean Granouillet, sieur de Sablières. Sablières est un des compositeurs favoris de Perrin, un de ceux qui se servent le plus volontiers de ses vers et de ses chansons. Bien qu'on ne sache point qu'il ait écrit pour l'église, cela n'a rien que de très probable : dans ce cas particulier, sa collaboration s'expliquerait assez.

3. L'estime des musiciens est prouvée d'ailleurs par les noms de ses collaborateurs. Bien des années plus tard, Lecerf de la Vieville, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705-06), reconnaît encore le mérite de Perrin, tout en lui reprochant de n'avoir pas assez travaillé ses ouvrages : « Les paroles latines qu'il assembla pour le mariage de feu Monsieur avec Henriette d'Angleterre m'ont fait juger qu'il avoit le même talent pour fournir des paroles excellentes aux compositeurs de musique d'église. »

pathétiques et les plus propres à exprimer ces grands mouvements de l'âme où la musique triomphe quand elle est d'un excellent maître », cet effort de compilation comporte presque toujours je ne sais quoi d'artificiel d'où la vérité demeure absente. Perrin s'en rendit compte assez vite. Il renonça bientôt à écrire autre chose que des pièces originales, aussi bien pour les airs proprement dits que pour les scènes à prétentions dramatiques. Un petit recueil de motets que Gobert avait mis en musique pour la messe du roi, sans doute vers 1662, contient déjà un des dialogues les mieux caractérisés [1]. Du Mont reprendra ce texte plus tard.

Dans les *Cantica pro Capella Regis* qui suivent chronologiquement cette première publication (dont ils reproduisent d'ailleurs le contenu tout entier), les pièces exclusivement lyriques, faites pour le grand chœur ou deux ou trois voix, dominent encore. Le livre n'en renferme pas moins plusieurs dialogues [2]. Sauf celui qui vient d'être cité parmi l'œuvre de Gobert, aucun ne fut mis en musique par Du Mont, à notre connaissance du moins. Par contre, le recueil dédié à Colbert en renferme trois qui portent le nom de notre compositeur, ainsi que deux cantiques ordinaires et un grand air caractérisé (*Canticum judicii*), sur le jugement dernier [3]. De tout cela il nous reste, dans les *Motets à deux voix* de 1668, deux dialogues seulement, les n°s 4 et 8 de l'œuvre : « O gloriosa Mariæ viscera », à deux voix égales, « Te timeo, Judex terribilis », pour soprano ou ténor et basse.

Sur les six, il n'y a donc que trois dialogues que l'on puisse attribuer à Perrin avec certitude. Les trois autres : *Dialogus Angeli et Peccatoris :* « Peccator, ubi es ? » (n° 1) ; *Inter Sponsum et Sponsam :* « Dic mihi, o bone Jesu » (n° 5) ; *Sponsæ Sponso cœlesti :* « In lectulo meo » (n° 14), présentent toutefois les mêmes caractères, sauf qu'ils sont en simple prose, ni mesurée, ni rimée. Le dernier même n'est guère qu'un centon du Cantique des cantiques avec quelques rares intercalations explé-

1. *Cantica a Sacelli Regii Musicis in sacrificio Missæ decantata... Composez en latin et rendus en françois par P. Perrin, Introducteur des Ambassadeurs près feu S. A. R. et mis en musique par T. Gobert, Maistre de la musique de la Chapelle du Roy* (s. d.). Ce recueil, qui comprend l'ordinaire de quatre Messes (quatre Elévations et quatre *Cantica* : « pro Rege, pro Regina, pro Regina matre, pro Delphino »), est donc postérieur au mariage du Roi et à la naissance du Dauphin (1661). Mais le texte du *Canticum pro Delphino* indique assez que l'héritier du trône venait à peine de naître. D'ailleurs ces pièces se retrouvent dans le livre de Perrin, édité en 1665.

Le dialogue en question, *In Elevatione dialogus : Anima et Peccator :* « Quare tristis es, anima mea ?... » est le troisième motet des *Motets à deux voix* de Du Mont (1668).

2. Un dialogue : *Pro virgine,* « Currite, populi, currite, » (deux personnages, *Sponsus, Virgo,* y dialoguent, tandis qu'un chœur commente la scène ou la prépare) ; deux autres dialogues : *In festo S. Dominici,* « Fugite, fugite » ; *Canticum mortis,* « Veni, mors jucunda, mors amabilis... », l'un et l'autre pour deux chœurs. Le dernier est plutôt un chant alterné qu'un vrai dialogue dramatique.

3. Le recueil de Colbert renferme des pièces analogues qui ne sont point de Du Mont : plusieurs chants caractérisés à voix seule, dont quelques-uns d'Expilly ; quatre dialogues : 1° *Sponsus, sponsa ;* 2° *Pro Cruce,* entre un grand chœur et un petit ; 3° *Certamen angelorum,* à deux chœurs avec exposition récitante sans doute en solo ; 4° *Jesu morientis et Matris lachrymæ,* qui comporte pareillement une exposition en récit.

tives. Les auteurs avaient donc dédaigné les belles inventions de Perrin et cet « art admirable » dont il se plaisait si fort à se faire honneur [1].

Tout en voyant dans ces compositions les premiers efforts tentés en vue d'une musique religieuse à forme dramatisée, il ne faut pas s'attendre à retrouver ici le réalisme ni l'intensité expressive de l'oratorio italien. Ce ne sont guère plus que des ébauches, esquissées à peine, de ce grand art. Dans les *Histoires* de Carissimi, il est bien vrai que les scènes véritablement dialoguées sont rares et ordinairement condensées en quelques répliques essentielles. Le maître romain s'y montre plus habile à suggérer efficacement les caractères par quelques touches magistrales qu'à en suivre le développement au cours d'une savante analyse. Son art ne recule point devant l'indéterminé ni l'abstrait; il n'a pas toujours animé des personnages réels : Jephté, Jonas, Balthazar, Abraham, et bien souvent s'est borné au commentaire de quelque vérité dogmatique, par la voix de protagonistes anonymes ou symboliques. Même en ce cas, ses accents pénétrants ont toujours atteint la plus saisissante vérité. Telle de ses œuvres, la *Plainte des Damnés* si l'on veut, où il n'y a rien de dramatique au sens propre, crée une illusion plus complète que n'importe quel chef-d'œuvre du théâtre ou de la peinture. L'esthétique la plus résolument réaliste ne trouverait rien à reprendre à ses procédés : l'observation la plus minutieuse ne saurait rien ajouter à sa grandiose horreur.

Les dialogues que Du Mont allait mettre en musique n'auraient guère permis la création de si tragiques beautés. C'est par un artifice trop visible qu'ils animent — en apparence — leurs abstractions passablement froides. Plus soucieux d'édification immédiate que de réalité, Perrin, pour sa part, s'en tient à de faciles oppositions, symétriques et prévues, laissant au musicien le soin de caractériser ce que seulement il indique. Peut-être trouverait-on plus d'art et de recherche dans les autres pièces. Le dialogue de l'Ange et du Pécheur : « *Peccator, ubi es?* » se développe même avec assez de naturel. Et la plus étendue de ces compositions, *In lectulo meo*, semble avoir gardé, avec les expressions du Cantique des cantiques, quelque chose de la fraîcheur et de la passion de cette poésie primitive. Mais tout cela néanmoins se tient en des bornes assez étroites.

A défaut d'autres, ces essais avaient cependant le mérite de convier la musique à une expression précise et déterminée. Ces oppositions de sentiments, la mélodie les devait traduire et, si factices qu'ils fussent, ces dialogues esquissés en quelques répliques n'en requéraient pas moins une langue qui n'était plus celle que le motet avait parlée jusque-là.

Aussi le style musical de Du Mont y diffère-t-il grandement de celui

1. On peut, sans invraisemblance, supposer que Charpentier, de l'Académie française, a été l'auteur de quelques-unes de ces proses. Plus modeste que Perrin, il n'a fait imprimer aucune de ses pièces latines. Mais le P. Menestrier assure qu'il excellait en ce genre et que d'habiles musiciens s'étaient souvent servis de textes élaborés par lui.

que les *Cantica* de 1652 nous avaient appris à connaître. Non seulement, dans le dialogue, toute trace d'imitation contrapontique a disparu d'une voix à l'autre, mais la forme de la mélodie se trouve encore complètement modifiée. Sans être encore nulle part de véritables récitatifs, c'est-à-dire la notation en intervalles réguliers de la flottante cantilène du discours, ces thèmes ne sauraient déjà plus s'isoler du texte. Ils en épousent le contour, en suivent la marche. La division grammaticale des incises ou des propositions concorde partout avec celle des épisodes mélodiques. Le musicien, s'il ne s'est guère préoccupé de reproduire les inflexions de la voix déclamée, en a du moins fidèlement marqué les interruptions et le repos [1]. De fréquents silences coupent le chant en brèves périodes, artifice très rarement employé au cours des thèmes traités en style figuré. Ces périodes, si elles se répètent alors que le sens les y convie, sont reproduites par marches diatoniques modulantes, en montant ou en descendant. Ce procédé, un de ceux qui serviront le mieux au développement, surtout quand il s'appliquera à des phrases d'une certaine étendue, devient facteur d'effets nouveaux et puissants, désormais inséparables de toute musique expressive. Carissimi et Schütz vers le même temps s'en servent et la musique n'a plus cessé depuis lors d'en étendre et d'en perfectionner l'usage.

Ainsi constituée, la mélodie prend une allure plus souple et plus flexible. Beaucoup plus riche en successions chromatiques, soit au chant lui-même, soit à la basse qui le soutient, elle ne s'interdit même plus certains intervalles irréguliers proscrits par les règles de la composition stricte. Ces dissonances expressives lui serviront à mettre en relief un mot plus important, à souligner une nuance de sentiment particulièrement pathétique. Aussi, bien que nulle indication ne l'affirme précisément, on sent tout ce que l'exécution de cette musique requiert de liberté et de passion. De véritables *crescendo* savamment ménagés, des accélérations, des retards préparés par gradations insensibles y paraissent maintes fois suggérés; si clairement qu'il devient impossible d'admettre que le musicien ait jamais pu se satisfaire ici des oppositions contrastées, des effets d'écho, des changements de temps symétriques

1. Au surplus, quand il s'agit de textes latins, la recherche de la déclamation proprement dite ne saurait être qu'illusoire. On ne peut songer à reproduire les inflexions ni la cantilène d'une langue qui n'est plus parlée nulle part. Il faut se borner à ce qu'en enseignent la grammaire, la prosodie et la phonétique, sans espérer pouvoir atteindre à une imitation musicale même approchée, dont l'intérêt d'ailleurs ne serait compris par personne. Les récitatifs des oratorios italiens, pour être écrits sur des paroles latines, n'imitent que les inflexions ordinaires de la langue italienne, absolument comme la prononciation italienne du latin n'est que celle de l'italien appliquée arbitrairement à une langue morte. Il n'y a aucune raison bien pertinente de croire que cette prononciation ou cette déclamation soient plus proches que d'autres de la véritable.

Toutefois les Italiens, ayant dans leur langue des essais de musique récitative, se sont essayés à en appliquer les formules au latin. Les Français, vers 1650, ne pouvaient y songer, puisqu'il n'existait pas encore de musique déclamée en français. Il est tout naturel qu'ils se soient bornés à étudier les éléments logiques du discours sans s'occuper de la partie purement musicale.

qui jusque-là constituaient à peu près toutes les nuances de mouvement et d'intensité.

Ce style si expressif se trouve réalisé presque toujours à voix seule, puisque dans les dialogues les deux personnages ne chantent ensemble que pour la conclusion, en une reprise finale d'où les intentions dramatiques sont absentes. Que cette reprise soit dite sur des paroles nouvelles ou déjà entendues, elle n'est là qu'en manière de commentaire impersonnel de la pièce, et toujours écrite ou syllabiquement en forme d'air, ou dans le goût plus figuré du motet, en imitation [1]. La partie dialoguée reste donc seule représentative des ambitions à quoi la musique s'efforce. Et à ce point de vue, quelques-unes des pièces du recueil de 1668, écrites pour un seul chanteur, n'auront pas une moindre signification. Ni par le fond, ni par la forme, ces airs caractérisés ne diffèrent des dialogues, et c'est un de ces monologues dramatiques qui va nous servir à donner l'idée des œuvres de cet ordre.



1. Cette conception du rôle des ensembles s'expose clairement dans la préface du Recueil à Colbert. Perrin y blâme les musiciens « lorsqu'ils mettent en parties les airs et les chansons dont les paroles expriment la passion d'une personne singulière, lesquelles ne sont propres que pour des chants de récits à une voix seule ». Il veut que l'on ne fasse chanter les chœurs (c'est-à-dire les passages à plus d'une voix) que dans les reprises, et que les paroles, si elles ne sont pas nouvelles, aient été récitées auparavant par « des voix singulières... pour n'en pas confondre la prononciation ».
C'est au sujet des pièces de concert que Perrin s'exprime de cette sorte, il est vrai. Mais en maints endroits il a soin de nous prévenir que les pièces latines sont conçues dans le même esprit.


pre- ci- bus, Se- da- te pre- ci-bus fu- ro-rem Do- mi-ni. O fi-
deles, mi- se- re- mi-ni, mi- se- re- mi- ni. Se-da- te
7 6 7 6 ♭ 4 ♯
pre- ci-bus, se- da- te pre- ci-bus fu- ro- rem, fu- ro- rem Do- mi-ni, fu-
ro- rem Do- mi- ni, fu- ro- rem Do- mi- ni ; « Heu, cru- ci- or
pœnis crude- libus, pœnis crude- li- bus, heu, cruci-or, heu,
6 ♯


cru-ci- or pœ- nis crude- li- bus, pœ- nis, pœ-
nis cru- de- li- bus! » Hæc di-cit a- ni-ma, ter- ra sub
in- fi- ma, hæc di-cit a- nima, ter-ra sub in- fi- ma, Lan-
guens, lan- guens, lan- guens in i- gni-
bus. O fi- de- les, mi- se- re- mi- ni. O fi-


de- les, mi- se- re- mi- ni, mi-se- re- mi- ni. Se- da- te
pre- ci-bus, se- da-te pre- ci-bus fu- ro-rem Domi-ni. O fi-
deles, mi- se- re- mi-ni, mi- se- re- mi- ni. Se- da- te
7 6 7 6
4
pre- ci-bus, se- da- te pre-ci-bus fu-ro- rem, fu- ro- rem Do-mini, fu-
ro- rem Do- mini, fu- ro- rem Do- mi- ni.

Malgré sa brièveté, malgré la reproduction terminale de la première reprise (ce qui dans ce style reste assez exceptionnel), cette pièce est caractéristique du genre. L'opéra admettra longtemps des airs à reprises à peu près faits sur ce modèle, et bien que cette forme, en principe, semble peu dramatique, il est des cas où, comme ici, elle se justifie en somme assez bien. Mais si cette ordonnance rappelle quelque peu celle des chansons où un refrain se répète après chaque couplet, la contexture du discours musical n'a déjà plus rien de cette régularité mélodique et de cette semi-indépendance vis-à-vis du texte dont s'accommodaient encore les contrepoints des *Cantica sacra* de 1652. Il n'est pas besoin d'une grande attention pour voir comment les divers membres de phrase dont la réunion constitue la mélodie sont exactement mesurés sur les divisions logiques des propositions, comme ils en suivent les élans et les repos, les répétitions ou les alternances. En même temps, le souci du compositeur de traduire fidèlement les sentiments très simples mais bien déterminés de son texte n'apparaît pas moins évident.

Les dialogues du recueil, lesquels ne diffèrent vraiment pas de récits tels que celui-ci, sinon par leurs proportions plus étendues et une recherche réelle des contrastes entre les émotions exprimées par chacun des personnages qui y figurent, les dialogues prêteraient aux mêmes remarques en méritant les mêmes éloges[1]. Car s'il ne faut pas s'exagérer la valeur de ces essais d'expression dramatisée, il est impossible de n'être point touché du charme et de la sincérité qui s'en dégagent, ni de la simplicité pénétrante d'un art déjà sûr et si loin de toute emphase déclamatoire qu'il semble s'ignorer soi-même : tant il se montre partout soucieux d'éviter la recherche et l'affectation.

La nouveauté de cette formule paraît avoir ravi les contemporains. La vogue en fut immense et dura fort longtemps. Un demi-siècle après leur première apparition, ces motets du Du Mont excitaient encore l'admiration générale. Lecerf de la Vieuville, vers 1700, l'atteste : «... L'art et le savoir infini des motets qui sont venus ensuite, dit-il, n'ont point fait mépriser ceux de Du Mont. On les achète encore, on goûte leurs grâces naïves et ce dialogue d'un ange et d'un pécheur : *Peccator ubi es ?* se chante encore avec plaisir... » L'enthousiasme de l'admirateur de Lulli le rend injuste, même dans les louanges qu'il décerne au vieux maître. Car il y a plus de savoir et d'art véritable dans sa docte sobriété que dans l'abondance et la pompe plus décoratives qu'expressives des œuvres d'église issues du Florentin ou de ses imitateurs. Le témoignage n'en reste pas moins précieux, après trente années d'opéra, de l'estime encore professée pour un des plus beaux dialogues de Du Mont[2].

1. Le *Peccator ubi es ?* a été réédité par la *Schola Cantorum* dans la collection de ses *Concerts spirituels*, et fréquemment exécuté dans les concerts ou à l'église. Il sera facile par l'examen de cette pièce, un des dialogues les plus développés et des meilleurs de Du Mont, de se faire une idée parfaite de ce genre de composition.

2. C'est évidemment de ces compositions ou de celles que nous verrons par la suite et qui retiennent beaucoup du même style qu'entend parler Titon du Tillet

Au point de vue strict des convenances liturgiques, il n'y a pas à se féliciter de cette longue faveur. Elle a contribué à implanter dans les églises la regrettable habitude de substituer aux textes consacrés des chants de fantaisie, édifiants si l'on veut, mais sans rapport avec l'office célébré. Perrin et ses imitateurs, dans leurs autres motets, se recommandaient au moins par un souci louable d'approprier leur poésie au caractère de la fête du jour. Rien de tel ici. Exécutés à la messe, ainsi qu'ils l'étaient à la chapelle royale, ces petits drames restent de purs contresens : aussi bien d'ailleurs que les grands psaumes qui vont devenir la matière favorite des compositeurs religieux.

Voilà pourquoi les musiciens du roi ont si complètement renoncé, dès avant la seconde moitié du siècle, à la composition des messes, désormais sans objet. Les maîtres des églises paroissiales demeureront seuls à s'y essayer encore.

Mais si nous devons au triomphe du motet dramatisé et dialogué l'abandon de ces nobles architectures de sons, nous lui sommes redevables, en revanche, de la familiarité que nos artistes entretiennent de bonne heure avec l'oratorio italien et du culte durable voué à ces chefs-d'œuvre. L'*Histoire sacrée* de Carissimi trouve chez nous les voies préparées. Il lui suffit de paraître pour être partout comprise et s'imposer partout. L'influence de ces belles œuvres, prolongée jusqu'en un temps où les Italiens en ont perdu même le souvenir[1], a certes été considérable pour l'orientation définitive de la musique française. A ce titre, elles font partie de notre patrimoine national.

Le rapport des *Histoires* carissimiennes (les plus simples au moins) avec les dialogues comme ceux de Du Mont est assez marqué, les ressemblances assez évidentes pour qu'il y ait à se demander si ceux-ci ne seraient point de simples imitations de celles-là. A priori, ce ne serait pas impossible, vu l'avance des Italiens dans la pratique de l'art récitatif et la date où leurs essais purent être introduits chez nous. On ne saurait douter aujourd'hui qu'un écho de l'humanisme florentin n'ait, dès la première heure, retenti jusqu'en France. Entre 1600 et 1604, l'artisan principal de la réforme peut-être, le poète Ottavio Rinuccini, l'initiateur des Peri et des Caccini, fait à Paris trois séjours assez longs. Gentilhomme de grande famille, poète de cour, il est de l'intimité de Marie de Médicis. Admettra-t-on que ses entretiens n'aient déjà rien révélé de l'art nouveau auquel il s'était consacré ?

En 1605, l'année suivante, Caccini lui-même, le musicien de l'*Euridice* et des *Nuove Musiche*, avec sa fille Francesca est appelé à la cour

trente ans plus tard : « ... Nous avons plusieurs Motets de Dumont qui sont encore aujourd'hui estimés de nos plus grands musiciens... »

Cette durée dans l'admiration est à noter, quand on considère avec quelle rapidité le goût change alors en musique et combien peu chaque génération garde le souci de rendre justice à celle qui l'a précédée.

1. « Pour le vieux Carissimi dont vous me faites mention, écrit le président de Brosses en une de ses *Lettres*, pour Dieu, gardez-vous d'en parler ici (à Rome), sous peine d'être regardé comme un chapeau pointu. Il y a longtemps que ceux qui lui ont succédé sont passés de mode... »

par la Reine, à l'instigation de Concini. Compositeur illustre, Caccini est encore célèbre comme chanteur : sa fille, qui se fera plus tard connaître par des œuvres que certains égaleront à celles de son père, est aussi une cantatrice renommée. Qui mieux que l'un et l'autre aurait été à même de faire comprendre et aimer les érudites tentatives du Cénacle, en offrant à nos chanteurs des modèles d'un art plus varié et plus ambitieux que le leur [1] ?

Si les temps qui suivent ne comptent plus de noms aussi fameux, le goût de l'italianisme n'en allait pas moins progressant toujours. Plus d'un Français de distinction, au cours d'un voyage, assiste avec une admiration surprise aux essais du drame lyrique. D'autres, moins favorisés, n'en sont que plus ardents à rechercher passionnément tout ce qui peut les instruire de ces merveilleux spectacles [2]. Aussi, lorsqu'en 1646 Luigi Rossi arrive en France à la suite des princes Barberini fuyant loin de Rome l'inimitié du pape Innocent X, Mazarin peut sans hésiter lui confier la composition du premier opéra italien que Paris ait entendu [3]. L'œuvre trouverait un public capable de s'y intéresser. Le succès, encore que gravement contrarié par l'aveugle hostilité des ennemis du cardinal et les circonstances politiques, en fut une preuve éclatante.

A la vérité, la musique latine semble avoir beaucoup moins occupé l'attention des curieux de l'art italien. Les virtuoses qui nous rendent visite n'en font pas leur étude ordinaire. Les voyageurs n'en parlent guère, sinon pour y blâmer des recherches de virtuosité qu'ils estiment indécentes à l'église [4]. Je crois bien que Maugars est seul à mentionner

1. Le voyage de Caccini en France a été signale pour la première fois par un article de M. Ademollo paru dans la *Fanfulla della Domenica* (1885) intitulé : *la Cecchina* (*Francesca Caccini*).

Il faut dire que le P. Mersenne, bien qu'il parle avec la plus grande admiration de Caccini et de son art, semble n'avoir pas eu connaissance de la venue du musicien romain. Il n'en signale pas moins ses ouvrages à l'attention des maîtres français ; en même temps qu'il les convie à l'étude des préceptes de chant expressif formulés, dit-il, « dans le livre de l'*Art de bien chanter*, qu'il fit imprimer à Florence l'an 1621. » Il n'ignore pas non plus les *Nuove Musiche*, ni les premiers essais d'opéra : l'*Euridice* de Peri, la *Flora* d'Andrea Salvadori (musique de Marc-Antonio da Gagliano), le *Santo Alessio* de Landi.

2. L'opuscule de Maugars n'est en somme qu'une lettre ecrite d'Italie pour l'édification de l'un de ces curieux. Les manuscrits des frères Dupuy renferment plusieurs lettres sur le même sujet de l'un de leurs correspondants ordinaires, Ismaël Boulliau (fonds Dupuy, vol. 18, f° 41 ; 630, f° 18). Cf. sur ces lettres la *Revue musicale d'histoire et de critique*, octobre 1902.

Une lettre de Peiresc aux mêmes, en même temps qu'elle contient une allusion à un de leurs amis communs ayant assisté aux représentations du *S. Alessio* de Landi, nous apprend que Peiresc avait assisté autrefois avec « de singuliers plaisirs et délectations » à celles du drame de Peri lors des noces de la reine mère (Marie de Médicis). (*Lettres de Peiresc*, III, p. 360.)

Le côté archéologique de cet art nouveau qui se flattait de restaurer en quelque sorte la tragédie grecque est un attrait de plus pour des humanistes que la seule musique intéresserait peut-être moins.

3. On lira avec fruit, sur toute la période du règne en France de Luigi Rossi, les articles de M. R. Rolland dans la *Revue d'histoire et de critique musicales* (janvier, juin, octobre 1901).

4. « ... Leur Musique d'Eglise dans les mouvemens n est pas asses grave et est

expressément ces *Histoires sacrées*, entendues avec admiration en l'oratoire Saint-Marcel. Eut-il l'occasion, à son retour de Rome, d'apporter au moins quelques copies d'œuvres qui font si justement songer à celles que Carissimi nous a laissées ? Serait-ce lui qui aurait ainsi été en quelque sorte l'introducteur du maître romain ? L'hypothèse en vaut une autre, puisqu'en somme nous ne savons rien de précis là-dessus. Ce qui reste certain, c'est que, si aucun fait ne s'oppose à ce que l'Histoire sacrée à l'italienne ait été chez nous connue assez à temps pour que Du Mont, vers 1665, ne l'ait pas ignorée, rien en revanche ne trahit, dans ses *Dialogues*, l'imitation d'un modèle étranger.

Le plan de l'ensemble, le dessin ni la couleur des mélodies n'évoquent point directement le style des musiciens romains. Si nous passons aux détails, nous ne retrouverons non plus aucun des procédés déjà consacrés chez eux. Des sauts brusques d'une tonalité en une autre souvent fort éloignée, des modulations usuelles en certains tons tenus alors pour exceptionnels, de la vocalise expressive, des traits de virtuosité, le dialogue français n'offre aucun exemple. Il n'emprunte pas davantage au drame lyrique ces rapides récitatifs, cette mélopée à peine musicalisée qui vise à donner l'illusion de la parole. Particularité plus caractéristique encore, il n'use pas des formules qu'une convention, docilement acceptée par les plus grands maîtres, affectait uniformément depuis un demi-siècle à la traduction de certains sentiments. Pour n'en citer qu'une, cette formule harmonique d'interrogation qui, des *Nuove Musiche* de Caccini et du *Santo Alessio* de Landi, a passé sans changement à Carissimi comme à tous ses contemporains et successeurs, cette cadence répétée à satiété toutes les fois que la suite du discours amène une question, quelle qu'elle soit :



(Carissimi : « *Historia Divitis* »)

on la chercherait vainement, non plus qu'aucune autre analogue, en un des motets dramatisés de Du Mont. Ce sont pourtant des traits tels que celui-ci qui frappent l'attention des imitateurs. L'effet d'une convention que personne ne discute paraît centupler l'effet de leur valeur expres-

plus propre à faire dancer qu'à exciter à dévotion, ce qui vient de vouloir trop représenter par le mouvement de la voix la vertu et force des paroles et leur qualité ; comme lorsqu'ils chanteront un *Exurge Domine* vous diriès qu'ils sont près de quelqu'un qu'ils veulent tirer de lethargie... » (Lettre d'Ismaël Boulliau à Jacques Dupuy datée de Venise, 1645.) Bibl. nationale, fonds Dupuy 630, f° 18.

sive. Or, ces procédés d'un académisme un peu facile, l'art italien n'est que trop enclin à les admettre, bientôt au détriment de la nature et de la vérité. De bonne heure ils paraissent, nombreux, chez nos voisins. Leur absence chez nous reste donc significative.

Peut-on croire que nos musiciens aient étudié à cette école, alors qu'ils ignorent les tournures les plus courantes de la langue qu'elle enseigne ? Ne faut-il pas qu'ils aient cherché et trouvé ailleurs les éléments par eux fondus en un ensemble original ?

C'est par la pratique du style ordinaire du motet à deux ou troix voix qu'ils ont préludé à la tâche. En parlant des *Cantica*, nous avions cité quelques pièces où par instants Du Mont semblait déjà s'essayer à la mélopée de signification précise qui sera nécessaire au dialogue ou au récit dramatisé [1]. Pour le surplus, ils auront trouvé des modèles en ces airs de cour, en ces chansons à voix seule où les Boesset et les Guesdron s'efforçaient de plier à l'expression fidèle des paroles la grâce et la mélancolie encore incertaines des chants qu'ils imaginaient. Ces libres mélodies ne connaissaient point les entraves d'un rythme artificiel et tyrannique : elles se développaient sans s'astreindre aux repos symétriques de la carrure. Il s'en fallait déjà de peu qu'elles ne convinssent au style du drame : de ce drame du moins réduit à ses éléments essentiels qu'est le dialogue.

Déterminer dans quelles limites la liberté nécessaire se concilierait avec les exigences de la musicalité, établir le compte de ce qui pouvait être conservé des multiples ressources de la polyphonie et de l'austère grandeur des thèmes impersonnels qu'elle avait traités de préférence, telle fut la tâche de la génération à laquelle appartient Du Mont. Il était assez préparé par ses œuvres antérieures à l'expression puissante des émotions les plus fortes et les plus hautes pour ne point courir le risque de parler, dans le drame sacré, une langue indigne du sanctuaire. Les premiers résultats de son labeur, nous les connaissons. Voici qu'il reste à dire quelques mots de l'œuvre en quoi il a le plus parfaitement réalisé sa pensée.

1. Parmi ces œuvres en quelque sorte de transition, il ne faut pas omettre ce « Motet de l'Eternité à une Voix avec la Basse continüe » que Du Mont annonçait, dans la préface de ses *Meslanges* de 1657, avoir joint à ce recueil. Je ne l'ai point trouvé dans les éditions des *Meslanges* que j'ai pu consulter, mais il figure à la fin du livre de 1668. Ce récit, fort développé (162 mesures) est remarquablement antérieur aux autres pièces qui l'accompagnent, puis dans sa préface de 1657, Du Mont remarquait que « les Illustres de Paris l'honorent bien souvent de leur voix ». Il l'avait d'ailleurs déjà remanié et augmenté avant de le donner au public.

Cette pièce annonce, par beaucoup de côtés, le style expressif des dialogues : les périodes se développent de la même manière, les paroles sont disposées de même. Elle est fort loin pourtant de l'émotion et de la sincérité d'accent de ces compositions. Encore incertaine, la forme de la mélodie hésite à chaque instant entre la pure musicalité et l'expression véritable. Il est juste de dire que le texte, tout en vagues abstractions, ne justifie que bien rarement la mélopée dramatisée. Aux rares passages qui se prêtent à des recherches de cet ordre, le compositeur a eu plutôt recours, d'ailleurs, aux changements de mouvements, assez fréquents, et au passage d'un mode en un autre, en suivant pour son choix les idées qui avaient cours de son temps sur les sentiments que chacun d'eux serait particulièrement apte à traduire.

Cette composition nous est parvenue par un manuscrit unique provenant des collections de Brossard. Dans le cabinet du docte chanoine, elle faisait le n° 17 d'un recueil de vingt motets, dont plusieurs fort considérables et qui n'ont jamais été imprimés. Celui-ci y porte encore le titre de Dialogue, *Dialogus de Anima*[1]. « C'est une espèce d'*oratorio* très excellent, écrit Brossard en son *Catalogue*, ou Dialogue entre Dieu, un pécheur et un ange... à la fin duquel il y a un très beau chœur *à 5 voc. (C. A. T. T. B.) cum 2 Violinis et Organo necessariis...* » S'il en apprécie bien le mérite, il ne donne malheureusement aucune indication sur la date de la pièce. Tout au plus un examen attentif pourra-t-il nous fournir là-dessus quelques indications.

Remarquons-en tout d'abord les dimensions. Elles sont considérables, indiquant assez qu'il ne s'agit plus là des premiers essais d'un genre. Dans la disposition du texte comme dans l'enchaînement des divers morceaux de musique, on sent aussi un art plus sûr, plus conscient de son pouvoir. On ne saurait par conséquent douter que cet oratorio ne soit sensiblement postérieur aux dialogues imprimés dans le recueil de 1668. D'autre part, comme la partie instrumentale s'y réduit à deux violons avec la basse continue, écrits partout de telle sorte qu'il est assez difficile de croire qu'ils représentent les éléments essentiels d'un orchestre complet, il sera naturel de penser que la composition en est antérieure à celle des grands motets à seize parties, publiés après la mort de Du Mont, par exprès commandement du Roi. Nous avons rapporté ceux-ci aux quatre ou cinq dernières années de l'auteur. Ce sera donc entre 1670 et 1680 qu'il faudra placer l'œuvre qui nous occupe.

Quoi qu'il en soit, cette pièce est tout à fait remarquable. Par ses développements, par la profondeur du sentiment dramatique qui s'en dégage, elle soutient sans peine la comparaison avec les plus beaux oratorios italiens. Puisque l'oratorio, suivant la définition de Brossard, peut être aussi bien une « allégorie sur quelqu'un des mystères de la Religion ou quelque point de Morale » qu'une espèce d'opéra spirituel tiré de l'Écriture ou de la Vie des Saints, il n'y a pas de raison de refuser ce titre à l'œuvre de Du Mont. Et la réalisation, fort habile de la part de l'anonyme qui en disposa le texte, tout à fait supérieure du côté du musicien, montre assez que de tels sujets, bien qu'aucun personnage réel n'y figure à proprement parler, peuvent n'être ni moins humains ni moins pathétiques que les autres.

C'est encore ici le drame éternel de la rédemption par le repentir : l'âme pécheresse, abîmée dans l'horreur de ses crimes et la terreur de la colère divine, se rachetant par la sincérité de ses larmes. Trois scènes assez longues, précédées chacune d'une symphonie développée, ont suffi au compositeur pour cette évocation tragique.

Le pécheur est en présence du Juge suprême. Criant sa douleur et sa honte, il proclame sa misère, éloigné du Dieu si cruellement offensé.

1. Bibliothèque Nationale, Vm[1], 1303.

Et tandis que la voix du Seigneur énumère ses fautes, rappelle son endurcissement et, menaçante, annonce les châtiments encourus, la plainte se répète, plus désolée toujours : « *Et nunc, quid faciam miser ? Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus ?* » Les accents douloureux des violons succèdent à ces gémissements. Le ciel s'entr'ouvre. Un chœur d'anges ou plutôt un trio où trois voix seules, un soprano, un alto, un ténor, s'unissent en calmes harmonies, invite le pécheur au repentir : « *Ne tardes converti ad Dominum, quia benignus est et miserator et propitius fiet peccatis tuis.* » Et sur les derniers mots l'âme pénitente, d'un ton plus calme et plus humble, confesse son indignité. Elle s'humilie, demande grâce, cependant que la colère divine peu à peu va s'apaisant et que se font entendre les paroles de pardon. Pour conclure, après un nouvel intermède symphonique, le céleste trio entame un chant d'allégresse que le chœur, de toutes ses voix, poursuit en hymne de reconnaissance et de joie pour le salut du pécheur repentant.

L'ampleur du plan suggère quelques suppositions assez bien confirmées par le style de certaines pages de l'œuvre. Par le développement, la disposition habilement contrastée des épisodes, il semble que les auteurs aient voulu rivaliser avec les oratorios italiens, lesquels avaient déjà certainement fait leur apparition en France et sans doute à la chapelle royale. Ils n'en ont point tenté une imitation servile. Tel qu'il est, ce dialogue conserve son originalité. Il apparaît bien moins dramatique, moins « théâtral » plutôt, que ne le sont les compositions de Carissimi par exemple, pour choisir le seul des Italiens de ce temps dont nous puissions parler en connaissance de cause. En effet, alors même qu'il ne traite pas les sujets historiques où vont ses préférences, le maître romain fait une part infiniment plus large à l'imitation précise de la réalité. Avec lui, l'oratorio se souvient encore de ses débuts, quand, représenté par des chanteurs jouant et déclamant, il s'entourait sur le théâtre du luxe magique des décors et de la mise en scène. Carissimi n'a point recouru, il est vrai, à ces artifices extra-musicaux pour créer l'illusion à quoi suffit la seule magnificence de son style. Mais il a conservé en maints endroits la vraie langue de la tragédie en musique. Pour mieux dire, lui-même ou les précurseurs mal connus qui lui frayèrent la voie ont transféré à la cantate d'église les procédés de l'art récitatif, si intimement uni dès son apparition à la mimique et à la plastique qu'il n'aurait pu se concevoir hors de la scène. De là l'emploi fréquent et caractéristique d'une déclamation souple et rapide, apte à traduire fidèlement le langage ordinaire, l'intérêt mélodique dût-il s'y réduire presque à rien. Et comme il faut que la musique tout de même retrouve sa place, le contraste ira toujours s'affirmant, chez les Italiens, d'un dialogue simplifié à l'excès et des pièces expressives ou brillantes, airs et ensembles, où le compositeur donne carrière à son imagination.

Sans doute, ni chez Carissimi ni chez aucun autre de ce même temps que Brossard appelle « le moyen aage » et qui demeure la plus belle période de l'art italien, ce contraste ne va jusqu'à détruire, comme

plus tard, l'unité de l'œuvre. Par là, ces maîtres sont restés toujours plus proches de notre art français, lequel, dès ses premiers essais de musique représentative, s'est efforcé de rapprocher l'air du récitatif. Pour mieux dire, de créer un style musical où le récitatif eût constamment un intérêt expressif et mélodique, où l'air conservât des formes assez libres pour ne point apparaître tel qu'un brillant hors-d'œuvre, facile à distraire de l'ensemble. Dans l'opéra français de Lulli à Rameau, cet effort demeure visible, malgré quelques exceptions qu'explique assez l'influence de l'italianisme au cours du XVIII[e] siècle.

Il se peut qu'au premier abord, la déclamation du *Dialogus de Anima* fasse songer au style des belles pages de Carissimi : l'air admirable d'*Ezéchias* par exemple, ou tel autre de *Jonas*. En y regardant de plus près, on en fait vite la différence.

J'accorde que les deux maîtres usent de moyens analogues, que le développement de leurs périodes procède presque de même, que beaucoup de formules harmoniques se retrouvent chez l'un et chez l'autre. Mais de tout cela, il n'y a rien dont ne rende suffisamment compte la concordance des circonstances et des dates. Ce sont les procédés du temps : ils appartenaient à tous.

Par contre, quel accent personnel en la langue du maître français ! Sa grave et noble mélodie, aux lignes fermes, aux traits arrêtés, ne connaît pas la souplesse flottante des belles mélopées carissimiennes. Le dessin, partout élégant et pur, garde quelque austérité en sa sobriété robuste. Ce n'est plus l'abondance italienne, ni cette heureuse facilité, cette élocution toujours aisée et coulante même aux passages les plus violemment pathétiques. Notre musique a moins de charme sans doute : à coup sûr moins d'élan. Peut-être l'emporte-t-elle en profondeur. Le caractère très particulier de l'harmonie accompagnante, ses recherches qui soulignent les intentions expressives des voix, la facilité avec quoi, en sa réalisation, elle se laisse parer de figures de contrepoint suggérées presque naturellement, tout cela aussi appartient bien en propre à Du Mont. Son style fier et contenu conviendra moins que celui du maître romain aux expansions passionnées, aux cris tragiques du cœur. Il exprimera plus parfaitement les sentiments intimes et l'émotion intérieure [1].

En dehors des récits ou des dialogues déclamés en solo, la comparaison ne saurait d'ailleurs se poursuivre. Quand les voix s'unissent, Du Mont conserve l'écriture traditionnelle de ses motets. Le grand chœur final, à cinq, offre seul un aspect véritablement nouveau dans son œuvre. En aucune composition française, profane ou sacrée, nous n'en avions encore rencontré de semblable. Avec son premier thème de jubilation, en imitations serrées aux rapides vocalises, avec ses effets d'opposition entre les deux voix graves et le groupe des trois parties supérieures, il se revêt d'une couleur italienne très marquée,

1. Cf. au *Supplément* la première scène du *Dialogus de Anima*.

par quoi il se distingue nettement de ce qui précède [1]. Il faut que le musicien se soit inspiré ici de quelque musique italienne et vraisemblablement postérieure au « moyen aage ». Car cette langue fleurie n'est déjà plus celle que parlaient les anciens maîtres. On chercherait en vain quoi que ce soit d'analogue dans les *Histoires sacrées* de Carissimi notamment : d'autant qu'il n'y accorde que peu d'importance aux chœurs proprement dits. Un chœur expressif et travaillé, tel que celui de la « Déploration » de *Jephté*, est chez lui très exceptionnel. Il ne serait pas impossible cependant que certains passages, duos ou trios, de ses motets ou même de ses pièces représentatives aient pu en suggérer l'idée : par exemple, le trio final *Surgamus, eamus,* des *Pèlerins d'Emmaüs* [2]. Mais il s'agit là de trois voix de solistes, non plus d'un chœur. Pour les grands ensembles, Carissimi se contente ordinairement de combinaisons beaucoup plus simples et souvent, il le faut dire, d'un intérêt assez médiocre.

Nous connaissons trop mal les compositeurs italiens plus modernes qui, vers 1675, pouvaient être familiers aux maîtres français pour nous risquer à citer quelques noms. Au surplus, l'œuvre de Du Mont, ne l'oublions pas, s'inspire de tendances générales, sans imiter vraisemblablement telle pièce plutôt que telle autre. Et encore, si le thème du chœur et son développement sont ou semblent italiens, la réalisation en demeure d'une hardiesse toute personnelle, hautement significative. La virtuosité vocale, en somme, reste ici expressive. Puisqu'il s'agit de traduire l'allégresse des cieux qui ne s'exprime point par les paroles

1. Voici ce thème, tel qu'il paraît exposé tout d'abord aux deux voix inférieures du chœur :



2. Ce fragment des *Pèlerins d'Emmaüs* conservés dans un des volumes manuscrits du Conservatoire, a été reproduit dans la livraison consacrée à Carissimi des *Concerts spirituels* édités par la *Schola Cantorum*.

humaines, ces ondes sonores, modulées plutôt que chantées, y conviennent mieux que toute autre forme. Et quand, après ces traits de jubilation, le chœur en vient aux paroles qui proclament en quelque sorte la moralité de l'œuvre : « *quia nobis factum est super uno peccatore pœnitente gaudium* », un thème nouveau s'impose, d'un tout autre caractère, celui-là. Une montée chromatique de quelques notes sourd peu à peu du tumulte harmonieux des vocalises, passe tour à tour à toutes les voix qu'elle entraîne, se mêle aux autres figures mélodiques, se superpose à soi-même en combinaisons toujours plus complexes, en sonorités toujours grandissantes, pour aboutir enfin au retour du trio initial, cette fois redit par tout le chœur jusqu'à la conclusion solennelle où le mouvement s'élargit en larges et puissants accords.

Tout ce finale est d'une ampleur magnifique. A coup sûr, il demeure une des pages les plus fortes du maître, une de celles dont l'effet, à l'exécution, serait encore le plus sûr.

Si elle doit quelque chose à l'art italien, cette musique ne lui emprunte que ce qu'il était légitime de lui demander : certaines formes, logiques en leur lieu et certains procédés s'ajoutant aux ressources dont nous disposions. D'ailleurs, tout cela est ici transformé et accommodé au style français. Si parfaitement même qu'il faut un travail de comparaison méthodique pour discerner la présence des éléments étrangers. Au surplus, croire que l'art d'un peuple se puisse développer hors de toute influence extérieure est une illusion puérile. Pour la période qui nous occupe et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la musique italienne a réagi sur toute la musique, en France comme en Allemagne. Les artistes les plus représentatifs, au gré des historiens, du génie de leur race n'ont, pas mieux que les moindres, échappé à ses séductions. Mais les italianismes de Rameau, ceux du grand Bach lui-même et ses gallicismes les diminuent-ils par quelque côté ? Au contraire : puisque les vrais maîtres savent faire tourner ce qu'ils prennent hors d'eux-mêmes à l'exaltation de leur personnalité.

Nous n'avons encore rien dit de la partie instrumentale du *Dialogus de Anima*. Elle est considérable pourtant, laissant déjà pressentir le rôle que l'orchestre va bientôt assumer dans la musique française, à l'église — peut-être à tort — aussi bien qu'au concert ou au théâtre. Ici, à l'exception du dernier chœur, son rôle n'est pas d'accompagner les voix, non plus que de renforcer les ensembles de ses sonorités pénétrantes. L'orgue suffit à cette tâche, comme il y suffisait dans les motets précédents, comme il a suffi le plus ordinairement aux premiers maîtres italiens de l'*Histoire sacrée*.

Sa grande voix impersonnelle était merveilleusement propre à faire résonner des harmonies abstraites, toujours maintenues au second plan par la volonté du compositeur. Car s'il était permis à l'organiste d'animer son exécution de contrepoints, de traits d'imitation, de tous les artifices en un mot que sa science lui suggérait et à quoi le conviait assez clairement, souvent, la contexture du texte, ce n'était pas pour qu'il tentât d'empiéter sur le rôle dévolu aux chanteurs. L'émotion devait

demeurer une, et telle que la voix récitante la détermine. Certes, à mon sens, rien n'est plus loin du style véritable des œuvres que ces basses continues réalisées en froids accords uniformes et immobiles : mais il ne me paraît pas moins évident que les mouvements accessoires de l'accompagnement n'étaient admis qu'à condition de n'offrir eux-mêmes aucune signification expressive qui leur fût propre. L'orgue ou le clavecin, à qui les nuances d'intensité sont alors interdites, réalisaient bien l'idéal de cette impassibilité nécessaire. Et la voix des violons, trop diverse, trop humaine, eût attiré sur soi une attention qui ne voulait pas se disperser.

Cependant le chœur final du *Dialogus de Anima* les admet dans l'accompagnement. Car l'effet cherché est ici complexe. Chaque partie, redisant le thème à son tour, conserve en sa marche son individualité. Et ce chœur ne prétend point au dramatique. Commentaire de l'œuvre en sa signification totale, il ne s'applique plus à traduire par le détail le sens du texte. Le nombre des parties essentielles importe donc fort peu : ni que leurs combinaisons compliquées risquent de gêner la compréhension des paroles. Ce n'est plus du drame. Aussi, les violons y peuvent-ils apparaître, écrits d'ailleurs absolument comme des voix. Voix accessoires, plus hautes que les dessus du chœur, étendant les limites des accords, suivant les strictes règles du contrepoint, en les régions surélevées inabordables aux chanteurs. On trouverait, dans quelques pièces des *Cantica*, la viole concertante déjà traitée de la sorte. D'ailleurs cette écriture instrumentale était traditionnelle en Italie. Landi dispose ainsi les trois parties de violons des chœurs de son *S. Alessio*, et Carissimi suit son exemple. En France, on en use autrement. Les maîtres français doublent simplement les voix pour renforcer la sonorité des ensembles. Telle est la manière de Lulli. Ou bien encore, au travers de l'harmonie vocale, ils dessinent des traits de contrepoints indépendants, d'un dessin tout différent de celui des voix.

Mais l'importance réelle des instruments, en l'œuvre de Du Mont, s'affirme surtout dans les interludes symphoniques. Ici, des symphonies relativement développées isolent les trois grandes divisions du sujet, les trois actes du drame. C'est ainsi que les tragiques grecs séparaient les divers *Episodes* de la tragédie par les *Stasima* du chœur. Par son esprit, par ses rythmes, par son importance musicale, ce chant lyrique contrastait avec le style du dialogue. Le même contraste subsiste ici de la musique pure des instruments avec le chant dramatique ou récité des scènes. Et il importe peu que le *stasimon* soit essentiellement une conclusion de ce qui précède, tandis que, chez Du Mont, les pièces de symphonie préparent le dialogue qui les suit. Aux unes comme aux autres un rôle identique est dévolu : affirmer, dans le drame, le lyrisme, que le souci d'un réalisme de plus en plus immédiat tend chaque jour à éliminer plus complètement du théâtre.

Il y a donc quelque chose de plus, en ces symphonies, qu'un accessoire traditionnel assez inutile à la marche de l'action. Sans doute, l'usage avait toujours été de faire précéder un morceau de chant accompagné

d'un prélude quelconque: ne fût-ce que pour préparer l'auditoire ou assurer l'exécution en imposant la tonalité. Quelques mesures de la mélodie, une formule de cadence, cela suffisait. A l'accompagnateur de traiter ce thème à sa guise, au hasard d'une improvisation plus ou moins doctement poursuivie. Ordinairement le compositeur ne lui prescrivait rien et ne prenait même pas toujours la peine de tracer le canevas sur lequel il le conviait à s'exercer.

Quelquefois, les introductions sont bien écrites tout au long. Ce ne sont guère, à vrai dire, que des pièces instrumentales quelconques : fort soignées souvent, mais sans rapport particulier avec ce qu'elles ont fonction d'annoncer. Tel est le cas des préludes des *Meslanges* de Du Mont, quand bien même ils seraient construits sur le thème de la chanson qui les suit. Car souvent la ressemblance ne dépasse pas les premières mesures. Encore l'auteur a-t-il traité ce fragment avec tant de liberté qu'il est bien difficile de penser qu'il avait grand souci d'assurer l'unité d'impression. En somme, ces préludes, qui gardent la coupe traditionnelle des *Allemandes* et des *Sarabandes* des Suites, pourraient sans dommage se remplacer, pour une même chanson, les uns par les autres : pourvu que la tonalité fût toujours identique.

Dans le *Dialogus de Anima*, c'est autre chose. Dès la première lecture, il est impossible de méconnaître les intentions expressives de ces pièces librement traitées et ne rentrant plus dans le cadre consacré des airs de danse. Sauf la première, elles ne reproduisent rien des mélodies exposées au cours du dialogue des acteurs; et cependant elles demeurent partout en un rapport étroit avec le drame. Que l'effort à déterminer certaines émotions précises reste encore quelquefois imparfait, il se peut : mais il est réel et visible. Comparez la tristesse morne, la mélancolie, les mouvements incertains, comme accablés, de la symphonie par quoi s'ouvre l'oratorio, avec l'agitation douloureuse et le chromatisme angoissé de la seconde, et voyez ce que le compositeur osait tenter pour l'expression des diverses nuances d'un même sentiment. Quel contraste, en tout cas, avec l'animation presque joyeuse du dernier morceau où des phrases fortement rythmées imposent d'énergiques affirmations dont l'intensité croissante semble vouloir précipiter l'allégresse du chœur final[1] !

1. Il se pourrait même que Du Mont ait tenté déjà quelques essais de pittoresque mélodramatique. Les cinq dernières mesures de la deuxième symphonie (lesquelles, dans un autre rythme, viennent après une première cadence finale) le laisseraient croire. Il y a évidemment une intention descriptive dans ces grands traits qui ne ressemblent en rien à ce qui précède, ni aux autres symphonies non plus :



Remarquons que le trio des Anges suit immédiatement après. Ce passage doit manifestement annoncer ces voix du ciel, tandis que la symphonie elle-même se rapporte aux angoisses du pécheur.

On ne contestera point que cet emploi des instruments ne soit tout à fait remarquable. Je ne sais trop s'il ne serait pas personnel à Du Mont, ni si l'on trouverait, même dans les opéras de Lulli, des morceaux de symphonie tendant si manifestement au pathétique. En tout cas, l'art de Carissimi ni d'aucun Italien ne comporte rien de tel. Les préludes aux *Histoires* du maître romain, les ritournelles de ses plus beaux airs, que sont-ils ordinairement? Une phrase de quelques mesures, écrite en grosses notes, presque une simple formule de cadence, visiblement destinée à servir de canevas aux improvisations des virtuoses — solistes toujours — qui la devaient faire entendre [1]. Maugars, dans sa *Response à un curieux*, parle avec complaisance de ces « mille variétés », de ces « belles inventions », de ces « toccades pleines de recherches admirables » que violons, archiluths ou clavecins faisaient entendre à l'église. Et ce qu'il en dit se rapporte justement à l'exécution de ces *Histoires* récitatives qu'il entendit en l'oratoire Saint-Marcel. Jouer « à l'improviste » sur un thème est alors le triomphe des instrumentistes.

« Tout homme qui touche un instrument ne mérite pas d'être appelé excellent, s'il ne le sçait faire, » ajoute Maugars. Et l'on voit bien que c'est encore plus l'opinion des Italiens que la sienne.

Comme l'orchestre proprement dit n'existe en Italie nulle part en ce temps-là et qu'il n'est toujours question que de deux ou trois instruments en plus de la basse continue de l'orgue ou du clavecin, c'est dans l'ordre de la virtuosité pure que la musique instrumentale devait nécessairement se développer. Les maîtres, même les plus grands, n'ont jamais pressenti la puissance des effets d'ensemble. Aussi se sont-ils peu souciés de mettre beaucoup d'eux-mêmes en ces courtes phrases que le talent de l'exécutant s'appliquait à parer de savants ornements, jusqu'à en rendre entièrement méconnaissable le sens primitif [2].

L'art français n'admit jamais une collaboration aussi étroite du compositeur et du virtuose. Il a d'ailleurs pratiqué de très bonne heure l'exécution collective. Si réduits qu'ils paraissent à côté de nos phalanges modernes, les groupes vocaux ou instrumentaux qu'il met en œuvre

1. Les ritournelles des airs de Carissimi sont aussi fréquemment une simple répétition de la mélodie, surtout celles — si toutefois le nom de ritournelles convient ici — qui servent de conclusion, non de prélude.

2. Cela, nous pouvons l'affirmer sans avoir une idée très précise de ce qu'étaient ces improvisations sur un instrument mélodique tel que le violon, ni comment elles arrivaient à s'accorder parfaitement avec la basse continue du clavier. Voici ce que dit Jean Rousseau (*Traité de la Viole*... 1687) de ce style appliqué à son instrument, lequel, remarquons-le, offrait par ses accords quelques ressources — et aussi quelques difficultés — supplémentaires : « *Du jeu que l'on appelle travailler sur un sujet*... Ce jeu demande plus de science, plus d'esprit et plus d'exécution que tous les autres. Il consiste en cinq ou six notes que l'on donne sur-le-champ à un homme et sur ce peu de notes, comme sur un canevast, cet homme travaille, remplissant quelquefois son sujet d'accords en une infinité de manières et allant de diminution en diminution: tantost y faisant trouver des airs fort tendres et mille autres diversitez que son génie lui fournit : et cela sans avoir rien prémédité et jusqu'à ce qu'il ait épuisé tout ce qu'on peut faire de beau et de sçavant sur le sujet qu'on lui a donné... »

sont suffisants pour rendre impraticables les fantaisies individuelles. A l'orchestre surtout, la libre virtuosité reste contenue en des limites très étroites. Il est donc tout naturel que le progrès de la technique, déterminé par la seule volonté de l'auteur, ait évolué dans le sens de l'expression, alors que les instruments trouvaient place en une composition dramatique. Selon le goût français, tout concourt à l'unité de sentiment dans une œuvre d'ensemble. Chaque élément, sans chercher à outrer la mesure de son rôle, coopère à l'effort commun, et dans ce bel équilibre le musicien souffrirait impatiemment des grâces étrangères ou d'inutiles beautés. Les richesses nouvelles de l'art, les ressources inconnues à la tradition des prédécesseurs, il entend qu'elles se plient à une discipline exacte et qu'elles viennent docilement servir ses intentions. La symphonie des violons du *Dialogus de Anima* n'est pas en dehors de ces règles universelles de notre art. Partie intégrante d'un drame, elle s'efforcera à augmenter l'émotion qu'elle étend ou qu'elle précise, sans aller par ailleurs chercher sa raison d'être. Et le vieux maître, une fois encore, a ici marqué la route que ses successeurs auront à parcourir.



VIII

LES MESSES EN PLAIN-CHANT

Une parenthèse, au point où nous voici parvenus, s'impose. Avant d'achever avec les grands motets pour la chapelle du roi l'examen de l'œuvre de Du Mont selon la logique de son évolution dans le temps, il est nécessaire de consacrer quelques lignes à certaines compositions pour ainsi dire en marge des autres. Je veux parler des Messes en plain-chant. Elles ont cet avantage d'être à la disposition de tous, altérées plus ou moins, mais il n'importe : et certaines sont encore populaires. Elles ont suscité assez de controverses entre historiens de l'art religieux et servi de base à maintes considérations esthétiques, parfois étranges. Il leur faut donc faire accueil avant de poursuivre, ne fût-ce qu'en considération de leur célébrité durable. C'est ici le lieu : en effet, les années où peut se placer le *Dialogus de Anima* doivent être à peu près celles de leur apparition.

Impossible de préciser puisque les premières éditions semblent complètement perdues. Les bibliothèques publiques n'en possèdent plus d'antérieures à la Ve (1711) ou à la IVe (1701). J'ai eu cependant entre les mains un exemplaire de la IIIe, provenant d'une collection particulière [1]. Cette édition est de 1685, et jusqu'à présent reste la plus ancienne que je connaisse, puisque rien ne paraît subsister des deux premières. On sait toutefois que les cinq messes existaient dès 1677. Aucune allusion à leur sujet n'étant faite dans les divers traités de plain-chant antérieurs, notamment dans celui très complet de Dom Jumilhac, *La Science et la Pratique du plain-chant* (lequel parut en 1673), on reste assez fondé à croire qu'elles ne remontent pas beaucoup plus haut.

En cette année 1677, un religieux de Saint-François, le R. P. Jean-Jacques Souhaitty, présentait au public un système de notation musicale de son invention. En son livre : NOUVEAUX ÉLÉMENS DE CHANT, *ou l'Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le Plain-Chant et la Musique de Clefs*, *de Notes*, *de Muances*, *de Guidons ou Renvois*, *de Lignes et d'Espaces*, ce

1. Cet exemplaire peut-être unique provient de la bibliothèque de Vervoitte. Il appartient actuellement à M. l'abbé Bonnaire, curé de Vitry-lez-Reims, qui dès 1888 l'avait signalé aux historiens de la musique ecclésiastique dans la *Musica sacra* de Gand (1888-89).

religieux exposait sa méthode en détail. Il s'en promettait de grands avantages. Car, outre qu'il pensait beaucoup simplifier la théorie, il se flattait de rendre moins dispendieuse l'impression de la musique, s'en tenant pour la notation aux caractères courants : chiffres, lettres, signes de ponctuation. Sa réforme devait permettre aux plus petites paroisses de campagne d'acquérir à peu de frais les livres de chœur nécessaires au chant correct de l'office, alors fort négligé, paraît-il, tant par ignorance que par défaut de ressources [1].

Ce pieux dessein fut-il couronné de succès ? C'est assez peu probable, car le système du P. Souhaitty ne paraît pas avoir fait grande sensation. Sans nous inquiéter de ses destinées, ni de son mérite, notons seulement ce qui nous intéresse, à savoir que parmi les nombreux exemples faisant la majeure partie du volume figurent les cinq messes de Du Mont, telles qu'elles furent reproduites dans les éditions postérieures, imprimées chez Ballard en notation ordinaire de plain-chant. Il ne s'ensuit pas assurément que le musicien les eût composées pour enrichir ce recueil. Le P. Souhaitty ne semble pas avoir été curieux d'autre chose que de pièces déjà connues, puisqu'il se proposait, une fois son système perfectionné, de publier quelques extraits des livres de musique de Du Mont. « On n'aura pas plutôt des caractères propres, dit-il, qu'on espère donner au public, avec la permission de ce rare et excellent homme, quelques-uns des ouvrages pieux qu'il a mis en musique. Et l'on ne refusera aucun de ceux qui auront composé quelques belles pièces de ce genre... » Mais si les Messes du maître de la chapelle du roi étaient alors certainement plus ou moins répandues, il est

1. Le système du P. Souhaitty n'est d'ailleurs pas compliqué, et il présente tous les avantages et toutes les lacunes des notations chiffrées dont il est peut-être le premier exemple. Pour représenter les notes de la gamme, l'auteur emploie les sept premiers chiffres, sans transposition (ce par quoi il se distingue du système de J.-J. Rousseau et de ses imitateurs). 1 y est toujours *ut*, 2 toujours *ré*, 3 toujours *mi*, et ainsi de suite. L'étendue de la pièce est, au début, indiquée par trois chiffres représentant « le plus grave son, le plus haut, la dominante ou teneur » : cette précaution en vue de permettre de prendre l'intonation la plus commode au chœur.

Un point à droite du chiffre indique l'octave haute du son ; un astérisque à gauche, l'octave grave. On a ainsi une notation sur trois octaves, ce qui suffit amplement pour le chant.

Enfin l'auteur use de trois signes complémentaires.

1° Une barre transversale sur les chiffres 3, 7 et 4 indique la « transposition », c'est-à-dire, selon l'usage du temps, le passage de la gamme naturelle à la gamme par *bémol* (pour 3 et 7), ou par *bécarre* (pour 4). 3, 7, 4 indiquent donc respectivement *mi bémol, si bémol, fa dièse.*

2° Un point d'interrogation (?) devant le chiffre signifie le dièse accidentel.

3° Un point d'exclamation (!) devant la note marque le « tremblement pur », agrément du chant qui paraissait alors nécessaire à toute musique, même au plain-chant.

Il n'y a aucun signe spécifiant diverses valeurs de notes, ce qui rend le système dans cet état inapte à l'écriture de la musique proprement dite. Le P. Souhaitty se proposait plus tard de combler cette lacune. Pour le plain-chant il n'en était pas besoin, puisqu'il professe que toutes les valeurs y sont égales.

Seulement, pour les messes en « plain-chant musical », un signe nouveau avait été jugé nécessaire : une *l* italique devant le chiffre pour indiquer une note plus rapide que les autres, ce que les livres imprimés marquent par la différence de la losange et de la carrée. On sait que dans la musique du temps, *léger* est synonyme de *vite.* Le plain-chant musical comportait donc deux sortes de valeurs de notes.

peu probable qu'elles eussent été déjà données à l'impression. L'éditeur Ballard eût difficilement toléré une reproduction intégrale, s'il en eût été possesseur à ce moment.

Quoi qu'il en soit, dans le livre du P. Souhaitty, ces pièces, avec une messe semblable de Nivers et une autre anonyme, sont les seules qui ne soient pas de plain-chant traditionnel. « *Messes en plein chant musical pour les principales festes de l'année par de célèbres maistres de Paris* », ainsi sont-elles annoncées. Comme une annotation presque semblable figure en tête des éditions imprimées, avec cette remarque qu'elles sont « propres pour toutes sortes de religieux et religieuses », il est aisé de voir à quelles nécessités répondait ce genre de composition[1].

Les églises paroissiales, en ce temps, célèbrent toujours le service en musique. Toutes entretiennent une maîtrise suffisante pour l'exécution de messes en style figuré, si elles ne possèdent les ressources nécessaires pour s'assurer le concours d'artistes du dehors. Mais les petites paroisses, les églises de village et, même dans les grandes villes, un très grand nombre de communautés religieuses, n'avaient pas ces facilités. C'est tout au plus si elles arrivaient à faire chanter quelques motets à deux ou trois voix. Les messes en musique leur demeuraient interdites et il leur fallait s'en tenir au plain-chant. Or ni les fidèles ni le clergé, au XVII[e] siècle, ne goûtaient véritablement les mélopées antiques. L'esprit des hommes de ce temps, fermé à toute idée d'évolution, ne conçoit la beauté que sous une forme unique : celle de l'art contemporain. Et l'on ne voit guère que barbarie dans les efforts les plus magnifiques des siècles antérieurs. L'art grégorien authentique, même bien connu, n'aurait pas été mieux apprécié que l'architecture gothique, incomprise en son essence, sinon encore tout à fait méprisée. Le plain-chant, si l'Eglise n'en eût consacré l'usage, aurait couru grand risque, comme en Italie où la musique l'avait à peu près supplanté, de disparaître de nos temples. Mais si les lois liturgiques marquaient leurs justes préférences pour une forme musicale plus propre que toute autre à s'allier aux cérémonies du culte, elle n'imposait pas expressément certaines mélodies déterminées, du moins en beaucoup de circonstances. En fait, le fond primitif des chants ecclésiastiques ne s'était-il pas enrichi au cours des siècles de pièces nouvelles, où, sous des apparences à peu près identiques, chaque époque avait mis quelque chose de son propre génie ? On continua donc à marcher dans cette voie, en se flattant d'éviter cette fois les défauts qui détournaient les fidèles des anciens chefs-d'œuvre. Et c'est ainsi que naquit le plain-chant dit plus tard « musical » : de la nécessité de créer une musique à l'usage des

1. Voici le titre exact de la troisième édition : CINQ MESSES/EN/PLEIN-CHANT, /*propres pour toutes sortes/de Religieux et Religieuses,/de quelque Ordre qu'ils soient;*/qui se peuvent chanter/*toutes les bonnes festes de l'année/composees/par feu* M. H. DU MONT/*Abbé de Silly et Maistre de la Musique*/de la *Chapelle du Roy*. Troisième édition. — *A Paris/par Christophe Ballard... M.DC.LXXXV.*

On remarquera que la qualification « plein-chant musical » ne figure pas ici. Elle se retrouve sur les éditions suivantes de 1701 et de 1711, dont le titre, à cela près, ne diffère par rien d'essentiel.

chœurs qui ne pouvaient — ou ne voulaient — aborder aux jours solennels la musique figurée.

Comme à Paris les plus humbles paroisses paraissent avoir eu des maîtrises passablement organisées, ce sont les communautés religieuses qui sans doute suscitèrent et tout d'abord adoptèrent les œuvres des nouveaux plain-chantistes.

Le titre des messes de Du Mont fait assez voir à qui elles s'adressaient; plus tard Titon du Tillet nous apprendra que plusieurs couvents, les Grands Cordeliers et les Carmes de la place Maubert par exemple, étaient le lieu où elles se chantaient de préférence. D'ailleurs, la plupart des copies manuscrites de ces messes et d'autres semblables proviennent de diverses communautés, tant d'hommes que de femmes. Le genre, au surplus, est très propre à satisfaire aux règles monastiques qui veulent que tous les religieux récitent au chœur. Comme pour le plain-chant traditionnel, l'exécution a toujours lieu sans accompagnement, à l'unisson de toutes les voix : elle ne présente aucune difficulté particulière. Et comme certains ordres s'interdisaient par principe l'usage de la musique proprement dite et que d'autres n'avaient pas la commodité de la cultiver à l'ordinaire, le plain-chant « musical » venait à point leur permettre de rehausser l'office des fêtes de mélodies nouvelles qui gardaient beaucoup de la simplicité et de la sévérité grégoriennes.

Au reste, l'antique plain-chant est alors défiguré par maintes altérations du texte original aussi bien que par une exécution qui ne sait plus en pénétrer l'esprit. Il perd chaque jour un peu plus de sa beauté et de sa force expressive. Avec ces monuments vénérables, tout le monde en prend à son aise. Les éditeurs qui assument la charge de les rééditer, quels que soient leur zèle et leur piété, montrent à chaque page de leurs livres à quel point ils étaient devenus étrangers à l'art des siècles passés. Leur critique ne respecte ni tradition ni logique. Sans s'éclairer de l'étude des sources, elle se guide surtout sur le goût du jour, lequel tend à abréger le plus possible les mélopées traditionnelles, quand elles ne sauraient être entièrement supprimées [1]. Le besoin d'innover est alors général d'ailleurs. Poussant à la création de liturgies nouvelles, il essaiera de remplacer les proses et les hymnes du moyen âge par les poésies régulières et classiques de Santeuil et de ses émules. Il va s'exercer pareillement en musique. Beaucoup d'ordres religieux ont déjà un plain-chant qui leur est propre. Ceux qui se fondent au cours du siècle composent leurs livres au goût particulier de leur fondateur, soit qu'ils modifient les pièces anciennes, soit qu'ils en adoptent de nou-

1. « Addimus hîc missam defunctorum juxta cantum ordinarium et quamvis brevitatis causa aliquas refecemus notas *quæ videntur superfluæ*, id tamen fit sine dispendio et detrimento cantus, imo cum aliqua gratia dum prolixitas, quæ tædii causa esse posset, tollitur; qua in re imitati sumus usum in ecclesiis receptissimum, *probatissimi enim quique cantores inter cantandum longos notarum tractus solent rescindere.* »

C'est ainsi que le P. Bourgoing, de l'Oratoire, s'explique au sujet du texte de la Messe des défunts qu'il ajoute à sa BREVIS PSALMODIÆ RATIO *ad usum Presbyterorum Congregationis Oratorii...* (Paris, P. Ballard, 1634).

velles [1]. C'est d'abord sur les chants des hymnes, des proses, des litanies, de certaines pièces, que se porte l'effort des symphoniastes. Mais leur travail ne tarde pas à s'appliquer à tout l'office.

Dans ces innovations, la congrégation française de l'Oratoire semble avoir joué un rôle prépondérant. Le rapprochement du plain-chant et de la musique était sans doute fort loin des intentions de ces religieux. Mais comment les chants qu'ils imaginaient n'eussent-ils pas participé de l'art de leur temps, puisqu'ils ne pouvaient songer à imiter fidèlement le style ancien ? Bien au contraire : la prolixité, comme ils disent, du chant traditionnel, ses longs mélismes, ses traits de pure mélodie leur paraissent faits pour fatiguer la pieuse attention des fidèles. Le P. Bourgoing, leur directeur de chœur, lequel en son livre de 1634 nous a légué la collection des chants de l'Oratoire, composés par lui-même ou tels qu'il les avait trouvés en usage, le P. Bourgoing en vante trop complaisamment la simplicité et l'exacte concision pour qu'on ne puisse douter qu'il n'approuvât ni la souplesse ni la variété grégoriennes. La dédicace de ce livre au P. de Condren, alors supérieur de la congrégation, témoigne aussi quelle part le cardinal de Bérulle, fondateur de l'Oratoire, avait prise à la rédaction du chant nouveau, et quel succès l'avait accueilli dès son apparition.

A côté des antiennes, des formules d'invitatoires et de psalmodies (dont plusieurs sont encore en usage de nos jours), des hymnes et des répons, le recueil contient encore le propre de quatre messes pour certaines fêtes, avec l'ordinaire d'une messe solennelle. Et une note du P. Bourgoing nous fait savoir que la célébration des messes en ce chant particulier à la congrégation par lui fondée, avait toujours été un des plus chers désirs du cardinal de Bérulle ; désir que des circonstances indépendantes de sa volonté l'avaient empêché de réaliser complètement de son vivant [2].

Telles qu'elles se présentent dans le livre du P. Bourgoing, ces messes oratoriennes sont déjà du plain-chant musical, au même titre que celui de la fin du siècle. Comparons les pièces les plus étendues

1. Cela paraît chose toute naturelle que modifier ou remplacer le plain-chant traditionnel par d'autres mélodies plus modernes. C'est ainsi qu'un manuscrit inédit du couvent de la Visitation de Paris relatant l'histoire des fondations des diverses maisons de l'Ordre, nous apprend que la reine Henriette d'Angleterre (qui vivait volontiers au couvent de Chaillot) avait sollicité les religieuses de modifier leurs chants. Ce dessein singulier n'échoua que par les scrupules de la Mère supérieure : « ... Son zèle pour l'exacte observance lui fit refuser l'offre que lui fit la Reine de prier le Pape de faire changer le chant de l'office pour en prendre un plus agréable et moins incommode... »

2. « Solemnis missarum celebratio cum cantu, ut Presbyteris conveniens est, ita Reverendissimo Patri nostro et Institutori Petro Cardinali Berullio piæ recordationis, aliquando in votis fuit : quod et testatum reliquit dum viveret, quippe qui eo ritu aliquas aliquando celebrari voluerit et in posterum innuerit celebrandas, cum commodior et laxior chori locus et sacrosancti adyti dispositio pateretur ; ut nunc fit. Ideo quatuor missas... hic apponi curavimus. Prima est feriæ quintæ in Cœna Domini... Secunda est diei Paschæ et Resurrectionis Domini nostri... Tertia et quarta cantabuntur in solemnitatibus majoribus Jesu Christi Domini nostri et Beatissimæ ejus matris... (*Brevis psalmodiæ Ratio*... p. 233.)

parmi les chants de l'ordinaire : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, avec leurs correspondants dans les messes de Du Mont: nous y retrouvons, avec les mêmes procédés, un style qui ne diffère que par le talent ou le goût du compositeur. Quels sont ces procédés et comment différencier ce plain-chant musical du vrai chant grégorien ?

On se gardera de résoudre la question par de vagues considérations sur le mérite de l'un et l'autre genre et sur ce qu'un seul serait conforme à certain idéal d'art religieux. Ces discussions, pour avoir jadis passionné beaucoup d'écrivains catholiques, restent au fond sans objet. Les procédés n'ont jamais suffi à donner à une œuvre sa noblesse ni à établir sa signification véritable. Sans faire injure au plain-chant authentique, on doit supposer qu'il a existé des pièces écrites selon ses traditions les plus pures et qui n'en étaient pas moins dénuées de beauté et même de religiosité. Comme de nos jours, il y eut au moyen âge des musiciens sans génie, des hommes d'une piété profonde demeurant de détestables artistes. Nous n'envisagerons pas davantage la fréquence ou la rareté de certaines formes mélodiques, la prédominance du syllabisme ou des traits vocalisés, l'*ambitus* du chant, l'usage ou l'abstention de certains intervalles. Il n'y a là rien de catégorique, puisque l'art médiéval a nécessairement évolué au cours du temps, ainsi que tout organisme vivant. Mais quand ce travail d'évolution constante a amené dans les éléments primitifs des transformations assez notables pour qu'on puisse discerner au premier regard le point de départ du point d'aboutissement, il y a lieu de créer une distinction légitime. Le rythme et la tonalité nous fourniront ces repères pour le plain-chant musical. Au contraire du chant grégorien, il admet dans la mélodie des valeurs diverses en dehors de celles que le rythme oratoire détermine. Et il fait couramment usage des accidents chromatiques dans les formules de cadences.

Le P. Bourgoing use, dans sa notation, de deux valeurs de notes, distinguées par leur forme, losange ou quadrangulaire. Principalement dans la psalmodie, mais quelquefois ailleurs, il emploie en plus un point ou un astérisque à la gauche de la note, indiquant par là qu'elle doit être tenue un peu plus longtemps. Ces deux derniers signes marquent en somme plutôt des nuances de récitation que des valeurs véritables. Et même, il n'est point du tout spécifié que les carrées et les losanges soient entre elles en rapport fixe et mensurable ainsi que les blanches et les noires de la musique. Mais évidemment, dans la pratique, on tendait à cette exacte différenciation[1].

1. « Porro ut ad psalmodiæ majestatem alias aliis longiores syllabas esse convenit, sic notas musicas, quæ earum sunt indices et mensuræ, diversis fingere figuris necesse est : quadrangulares igitur longas mensurabunt ad quas, cum cantandæ aut legendæ alicui syllabæ, paulo diutius inhærendum erit... punctulus adjungetur. Quibus autem asteriscos præfulgentes adverteris, eas scito longissimas... Alias alterius figuræ notas brevibus syllabis exprimendis attribuimus... Quod si in ipso flexu brevium syllabarum vox erit aliquantisper inhibenda in aliqua syllaba subjecta illi ipsi nota cui adhærebit punctulus, id indicabit, qui vice sufflaminis effusum cantus cursum in illa syllaba paulisper retardabit... »

Quant aux accidents chromatiques, ils ne figurent qu'aux chants de l'ordinaire de la messe. Ecrite dans le septième ton, celle-ci comporte des *fa dièses*, seulement dans les formules ascendantes allant sur la tonique *sol*. Dans les cadences à la dominante, l'*ut* montant sur le *ré* est pareillement diésé. Malgré ces altérations, on ne saurait dire que ce soit là la tonalité moderne majeure de *sol* ; le caractère particulier du septième mode y est assez exactement conservé. Les dièses ont en somme le sens d'altérations passagères : nulle part ils ne prennent le rôle essentiel de sensible du ton. Il n'en pourrait être autrement d'ailleurs, puisque la tonalité moderne, avec ses tons transposés identiques, n'existait pas encore en théorie : pas plus pour la musique profane figurée que pour le chant d'église.

Les messes de Du Mont ne nous apparaissent pas conçues d'autre sorte. Les éditions originales du XVIIe et du XVIIIe siècle en renferment toutes le même nombre — cinq — et présentant absolument le même texte. Aucune raison ne permet de supposer, quoi qu'en aient pensé certains, que le maître en ait jamais écrit d'autres[1]. Elles se suivent partout dans l'ordre de leurs tons : 1er ton, 2e ton, 4e ton, 5e ton, 6e ton : ces divers tons notés conformément aux habitudes de transposition qui régnaient alors comme elles règnent encore aujourd'hui dans les églises. Si le 1er ton, le 4e et le 6e gardent l'échelle (un peu augmentée) des gammes de *ré*, de *si* et d'*ut* (avec *si bémol*), le 2e ton est haussé d'une quarte (gamme de *ré*, avec *si bémol* persistant et *mi bémol* accidentel) et le 5e baissé jusqu'au ton d'*ut*, avec le *fa dièse* correspondant au *si* naturel de la gamme de *fa* de ce ton dans les mélodies traditionnelles.

Aucune de ces messes ne porte de titre particulier ni d'indications spéciales. En outre, au contraire des éditions modernes, aucune mélodie n'y est adaptée aux intonations du *Gloria* et du *Credo*, textes que les règles liturgiques réservent au célébrant seul. Je ne saurais dire à quel moment s'est faite cette adjonction fâcheuse : ne serait-ce que par la monotonie qui résulte de l'intonation admise (pour la messe du 1er ton en particulier) et qui n'est que la répétition de la formule initiale du *Kyrie*.

Cette altération n'est pas la seule. Les textes eux-mêmes ont été fort maltraités. Si celui de la commission de Reims et de Cambrai, qui a

1. M. Terry, dans le catalogue qu'il donne de l'œuvre de Du Mont, semblerait presque admettre le contraire. « A ces cinq messes, dit-il, il convient peut-être d'en ajouter une sixième. Deux feuilles de vélin, découvertes en 1855 par M. Maurice Ardant, correspondant de l'Institut à Limoges, contiennent une messe en plain-chant musical dite « Messe papale », portant date de 1690, sans nom d'auteur, mais immédiatement suivie du début d'une autre messe, celle-ci la première du recueil de Du Mont. » (Cf. *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. III, 1855-56.)

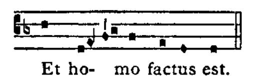
La *Revue de musique ancienne et moderne* de Th. Nisard (1856, p. 124) a signalé ce fait qui ne prouve rien, sinon l'existence en 1690 d'un recueil où les messes de Du Mont figuraient avec d'autres du même genre, le tout sans nom d'auteurs. Il n'y a là rien de surprenant, si l'on fait réflexion que, dès une date ancienne, nombre de compositeurs imitèrent DuMont et ceux qui lui avaient montré la voie.

servi de base à la plupart des livres usuels, reproduit assez fidèlement l'original, il en a notablement transformé le rythme. Beaucoup de valeurs ont été changées, principalement allongées. Evidemment pour accentuer la ressemblance avec le plain-chant commun, sous la forme alourdie et bâtarde qui fut sienne jusqu'à la réforme bénédictine. Néanmoins, ces déformations n'allaient jamais jusqu'à effacer la tradition originale de l'exécution : tradition qui veut encore que ces messes soient chantées — et celle du premier ton l'est tous les jours — en notes de valeurs différentes. Si l'on prend la peine d'ouvrir les éditions anciennes, on y verra ces compositions notées soigneusement en brèves et longues, exprimées par les carrées et les losanges [1].

On tenait cette distinction pour si importante qu'en 1677 le P. Souhaitty se crut obligé d'ajouter, pour l'exprimer, un signe spécial à sa notation qui ne comportait aucune indication relative à la durée. Une *l* italique, placée devant le chiffre, marque la brève. « L'*l* qu'on y voit si fréquemment, observe-t-il, qui est un embarras qu'on n'a pu icy éviter, veut dire *légèrement.* Elle ne doit néanmoins bannir la gravité de ce chant, autrement elle le banniroit de l'Eglise... »

Les accidents chromatiques ont été partout supprimés par le purisme inintelligent des modernes. Ils étaient pourtant fort exactement écrits et tels que les acceptait l'usage dans les cadences des tons [2]. La messe du 1er ton, par exemple, admet le *do dièse* et le *sol dièse* en montant au *ré* et au *la*. En plus, deux fois le *fa dièse* allant au *sol :*

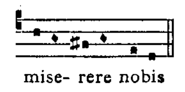
1. A titre tout à fait exceptionnel, on y trouve deux ou trois fois une losange résolue en deux notes de valeur moitié moindre, sous la forme de la noire des notations ordinaires imprimées. Par exemple dans l'*Et homo factus est* du *Credo* (du 5e ton) de la 3e messe du 4e ton.



2. La seule édition moderne qui donne intégralement le texte exact des messes de Du Mont, avec les valeurs justes et les altérations chromatiques, est celle que M. A. Guilmant a publiée, sous la forme d'un arrangement à quatre voix. A part les transpositions nécessitées par la disposition vocale, cet excellent texte (parfaitement harmonisé d'ailleurs et dans un sentiment très juste du goût du temps) reproduit fidèlement dans la partie supérieure l'édition de 1701, la plus ancienne qui fût alors connue. On doit donc s'y reporter, faute des originaux très rares aujourd'hui, pour l'étude de cette partie de l'œuvre de Du Mont.

Je suis surpris que les PP. Bénédictins, habituellement si respectueux des textes, n'aient pas cru devoir se conformer, pour la messe de Du Mont, à leurs traditions ordinaires. La messe du 1er ton figure dans leurs livres sous le nom traditionnel de *Missa regia*, mais entièrement transformée à la grégorienne. Les accidents ont disparu avec les valeurs différentes que n'admet pas la notation guidonienne. Sans doute ce n'est que dans leurs livres usuels que cette messe figure, mais j'avoue ne point comprendre les motifs de cette transformation. Le texte des livres modernes ordinaires est préférable à celui-là, et vouloir plier aux règles du rythme oratoire et libre cette composition conçue suivant d'autres lois, m'apparaît comme une tentative malheureuse, d'un fâcheux exemple. Il n'y a pas que les textes du haut moyen âge qui soient respectables : les modernes comme les anciens doivent être intégralement rapportés.

non plus en une cadence cette fois, mais pour préparer la conclusion tonale dans le sentiment du mode majeur, au cours du *Qui tollis* et à la fin de l'*Agnus* qui termine la messe. Le passage est le même, d'ailleurs, aux deux endroits :



Le plain-chant musical s'écarte donc en deux points des règles traditionnelles. Ces différences suffisent-elles à le mettre tout à fait à part ? C'est affaire d'appréciation : mais les contemporains furent très loin de faire cette distinction, puisqu'ils ne paraissent même point avoir trouvé qu'il constituât une variété du chant d'église. Le terme « plain-chant musical » est inconnu aux contemporains du P. Bourgoing. Si le P. Souhaitty, lui, en fait usage, la troisième édition de Du Mont, suivant sans doute les précédentes, ne parle que de « Messes en Plein-Chant », sans épithète. A partir de la 4e édition de 1701 seulement, les messes sont dites en « plein-chant musical », sur le titre des réimpressions de Ballard.

Au surplus, si les hommes du XVIIe siècle ont perçu quelque particularité dans ces œuvres, ce n'est pas les altérations de la tonalité qui leur ont semblé singulières (il est assez probable que dans l'usage journalier, on ne se privait guère de les introduire dans les pièces les plus anciennes), mais bien plutôt le rythme spécial créé par l'alternance de brèves et de longues, musicalement employées [1]. Car c'est par l'égalité des valeurs que le plain-chant leur paraît différer de la musique proprement dite : et aussi par le chant exclusivement monodique, sans harmonie ni accompagnement d'aucune sorte. Le P. Souhaitty le définit du moins par là, quand il veut caractériser les quatre genres de musique qu'il reconnaît : « Dans le *Plein-chant*, dit-il, il n'y a qu'une seule partie et toutes les valeurs sont égales. Dans le *Faux-bourdon* il y a ordinairement uniformité de valeur comme dans le plein-chant, mais il y a quatre parties différentes. Dans le *contre-point*, au contraire, il n'y a que deux parties, la Basse et le Dessus, mais les valeurs sont inégales à peu près comme dans la musique, quoiqu'elles se répondent parfaitement d'une partie à l'autre, note contre note, nombre contre nombre... Dans la *Musique* il y a tant de parties qu'on veut, ordinairement quatre,

1. Même en les premières années du XVIIIe siècle, on remarque encore à l'occasion le caractère rythmique de ce plain-chant, et c'est probablement pour le mieux signaler qu'on lui donne alors partout le nom de plain-chant musical. Un des premiers recueils imprimés de messes de ce genre, *Six messes en plain-chant musical par le* R. P. Paul d'Amance, *religieux de la Sainte-Trinité, Rédemption des captifs, organiste du couvent de son Ordre à Lizieux* (Ballard, 1701), en est la preuve. Dans un avis, l'auteur, après avoir rappelé aux exécutants qu'il faut « bien entonner les Dièses et les Bémols et bien marquer les cadences ou tremblements », ajoute encore : « Il faut observer les longues et les brèves, demeurant davantage sur les quarrées que sur les autres, ce qui est absolument nécessaire pour chanter agréablement cette sorte de Plain-chant musical qui est le même que celuy des Messes de Monsieur Dumont. »

lesquelles sont toutes inégales entre elles et ne répondent, dans leurs mesures ou valeurs, qu'à l'uniformité du battement... »

Plus on remonte haut dans le XVIIe siècle et moins devait être sentie entre le plain-chant et la musique la différence de tonalité qui nous apparaît immédiatement aujourd'hui. Pour le P. Bourgoing, pour ceux qui vers 1620 assistaient aux offices qu'il dirigeait, il n'y avait d'autres tons que ceux de l'Église. Un motet, une chanson, une pièce de clavecin ou d'orgue étaient dits du 1er, du 2e, du 4e, du 6e ton. A nous, ces morceaux sembleraient simplement écrits en *ré* mineur, en *sol* mineur, en *mi* ou *la* mineur, en *fa* ou *ut* majeur; mais pour les artistes et les théoriciens d'alors, une pièce du 1er ton, fût-elle transposée et exécutée sur l'orgue ou le clavecin une quarte plus haut, en cette gamme de *sol* mineur qu'on appelle alors le 2e ton, reste toujours du 1er ton. Ces transpositions, fréquentes dans la pratique, n'empêchaient point la distinction des modes transposés d'avec ceux qui, normalement, s'établissaient sur les mêmes cordes [1]. Car ni la forme de la mélodie, ni les modulations n'étaient les mêmes. Nous autres modernes, c'est par les intervalles de la gamme et les accidents de l'armure que nous avons accoutumé de déterminer les tons et les modes, majeur ou mineur. Mais un musicien du XVIIe siècle s'attachait plutôt à discerner sur quelles notes de l'échelle la mélodie, en les repos qui interrompent sa marche, se posait de préférence, et quelles modulations (au sens actuel du mot) allaient en résulter [2]. Dans ce ton de *sol* mineur, ces repos ont-ils lieu sur la tierce, le *si* bémol? Est-ce sur la quinte, le *ré*? Dans le premier cas, le morceau doit être du 2e ton; dans le second, du 1er transposé à la quarte. Et cette différenciation se précisera encore avec les modulations secondaires. Le caractère du 2e ton s'affirme si, dans les phrases ayant — accessoirement — passé au ton de *ré*, la tierce se trouve majeure (*fa* dièse) : le premier mode, dans le ton de sa quinte, gardant communément la tierce mineure (ici *fa* naturel). A

1. Ces tons transposés constituent ce que Volupius, dans son livre plus haut cité (*Architectonice Musices universalis*...), appelle « musica ficta » (I, cap. XVI). « Musica ficta... cum in quacumque clave (*sur chaque degré de la gamme*) quæcumque vox consonantiæ causa ponitur... Servit hæc fictio organistis et fidicinibus qui quemvis tonum ex quavis clave formare posse debent. Verbi gratia, 1us tonus quinquies reddi potest, ut :



On comprend que la pratique de ces transpositions n'intéressât que la musique instrumentale, puisque, pour le chant, l'intonation une fois prise sur n'importe quel degré, l'exécution s'ensuivait sans difficulté.

2. En outre, bien entendu, l'*ambitus* de la mélodie, suivant que la tonique en marque la limite (à peu près) dans le grave comme dans l'aigu, ou qu'au contraire cette tonique se place au milieu. C'est la distinction ordinaire des tons authentiques et plagaux du plain-chant.

Volupius remarque que ces derniers avaient une expression généralement plus grave et plus triste... « sunt fere tristiores quia finiuntur in quartam deorsum seu quintam sursum... »

mesure que le siècle marche et qu'on approche de la conception moderne de la tonalité, ces distinctions tendent d'ailleurs à s'effacer. Le 1er et le 2e ton du plain-chant constituent peu à peu un mode unique, notre mineur. Le 5e, le 6e, le 7e, le 8e se confondent en notre mode majeur : tandis que le 3e, plus difficile à traiter dans le style harmonique, va tomber en désuétude. Nous avons vu plus haut Artus Auxcousteaux se plaindre de l'abandon où les jeunes compositeurs le laissaient déjà trop volontiers.

Au temps de Du Mont, à quoi nous reportent ces lamentations d'un champion de l'antique doctrine, la nomenclature des modes, toujours maintenue dans la théorie, influe sensiblement encore sur la composition. Justifiée par plus d'un endroit, l'illusion persiste qu'on se sert des gammes multiples renouvelées des anciens. Il est de médiocre conséquence, estime-t-on, que depuis plus d'un siècle les exigences de l'harmonie aient amené l'altération de toutes les cadences et que le demi-ton se place constamment sur le septième degré devenu note sensible [1]. Dans la pensée des musiciens, l'art, envisagé mélodiquement, demeure toujours fondé sur les principes du chant d'église traditionnel. Est-ce bien à nous d'estimer qu'ils s'abusaient en cela, nous qui, par un autre endroit, sommes aujourd'hui précisément au même point qu'eux ? Qui donc a conscience qu'il y ait maintenant en la technique harmonique deux systèmes opposés, le classique et le nôtre ? Certains principes autrefois fondamentaux n'en sont pas moins couramment éludés tous les jours. Que reste-t-il effectivement des règles concernant la préparation et la résolution des dissonances en maintes compositions contemporaines ? Pourtant, dans l'antique conception du système des accords, ces règles avaient au moins l'importance que peut avoir la constitution des gammes dans le système du plain-chant ancien. Leur rigueur n'en a pas moins fléchi jusqu'à s'évanouir presque, sans qu'il nous apparaisse que nos musiciens aient fait autre chose qu'élargir les préceptes de l'école en vue d'effets nouveaux.

Des Messes de Du Mont, seule partie encore vivante de son œuvre, assez de critiques se sont occupés : écrivains religieux pour la plupart et

1. On ne peut guère douter que les compositeurs du xvie siècle n'aient toujours entendu qu'il en fût fait ainsi dans leurs œuvres, au moins dans les deux derniers tiers du siècle. A la vérité, leurs livres imprimés n'indiquent pas généralement les accidents qui seraient nécessaires pour arriver de la sorte aux cadences : mais on sait que c'était une tradition de ne les point marquer, et que certaines règles, suivies dans la pratique, permettaient aux chanteurs de ne pas s'y tromper. Les rééditions modernes de leurs œuvres ont toutes le tort de ne pas suivre là-dessus une méthode rigoureuse. Ordinairement elles ont rétabli les accidents, pour les cadences finales au moins. Cependant certains éditeurs s'en abstiennent par principe.

Ce point, très important pour l'étude de la tonalité et de son évolution, mériterait d'être traité en détail. Ce n'est pas ici le lieu. Disons toutefois que les transcriptions pour le luth de chansons à plusieurs voix (elles sont assez nombreuses) emploient toujours le demi-ton pour conclure. Là, il n'y a pas d'erreur possible, puisque la notation du luth indique, non le degré d'une gamme qui pourrait être ou ne pas être altéré, mais la position exacte du doigt sur une division du manche de l'instrument pour chaque corde.

pleins de cette idée que l'art de l'Église, tout à fait à part, ne saurait être régi que par les lois *a priori* d'une esthétique transcendante n'ayant guère à tenir compte des faits [1]. Si respectable que soit ce principe — en tous cas hors du domaine de la discussion libre — suffirait-il à légitimer un dédain complet des méthodes ordinaires de l'histoire ?

Ce qui a été écrit au sujet de ces œuvres perdra beaucoup de son autorité, si l'on fait réflexion que presque tous les auteurs ont disserté amplement sur leur nature et leurs tendances sans avoir jamais eu, au préalable, l'idée d'ouvrir une édition originale ancienne [2].

Il est donc inutile d'examiner en détail des jugements systématiques si faiblement motivés. Remarquons seulement que cette ignorance du texte et des conditions particulières où le compositeur se trouvait, explique très bien certaines idées fausses, lesquelles ont cours encore. Tout d'abord celle-ci : que le plain-chant musical, tel qu'il apparaît en ces messes, est une innovation de Du Mont, une sorte de compromis volontaire entre le plain-chant ancien et la musique moderne, une langue composite où, de propos délibéré, il aurait tenté d'unir les antiques formules grégoriennes aux tournures mélodiques et tonales de l'art profane de son temps. Et pour expliquer la multiplicité des compositions du même genre, contemporaines ou postérieures, il ne restera qu'à parler de « l'exemple funeste » donné par Du Mont, d'autant plus rapidement suivi qu'il s'autorisait de la haute position de l'auteur : « l'amour-propre trouva une certaine satisfaction à chanter comme on chantait à la chapelle du roi ! »

Tout cela n'est qu'imagination pure. Bien loin d'avoir été écrites pour le service du roi, ces messes, nous le savons, étaient destinées à des couvents d'importance musicale médiocre. Jamais les chapelles de Saint-Germain ni de Versailles ne retentirent de leurs mélodies. C'est

1. On prendra une idée de la façon dont ces critiques entendaient leur rôle en parcourant les numéros de septembre, octobre 1888 de la *Musica sacra* de Gand, où plusieurs de leurs jugements sont groupés et résumés. La même revue contient aussi (décembre 1888, janvier 1889) un travail consciencieux où sont réfutées, texte en mains, les plus saillantes des erreurs précédemment avancées.

On peut encore parcourir à ce sujet la *Musica sacra* de Toulouse (avril 1876, janvier et avril 1877).

2. S'il en était autrement, on ne discuterait pas la question de savoir s'il convient, dans la première messe, de diéser ou non les *ut* et les *sol* du texte dans les cadences. On ne prendrait point les passages correctement reproduits par quelques éditions pour des modifications arbitraires, et réciproquement. Enfin il ne se fût pas trouvé un érudit pour discuter le titre de *Messe royale*, en en tirant d'étranges arguments contre les tendances de l'auteur : « Dès le premier mot, avant même la première note, nous voici dans le domaine du faux. Qu'est-ce, en effet, qu'une messe royale ? La messe est divine et l'épithète de royale est tout à fait déplacée ici..... Tel est le premier tort de la messe de Du Mont, c'est son nom. »

Est-il besoin de répéter que ce titre, « Messe royale », absent des premières éditions, est imputable seulement aux éditeurs qui n'y voyaient qu'une désignation commode ? Et que dirait on, en raisonnant de la sorte, de la messe de Lulli, communément l'*Impériale*, de la messe *Abbatiale*, de la messe *Papale ;* sans parler d'autres désignations plus singulières encore : des messes *Bordelaise*, *Agenaise*, *Trompette*, *Nonette*, *Italienne*, *Intermède*, *Célestine*, etc., que renferment divers recueils ?

d'ailleurs se méprendre qu'imaginer la musique du roi en mesure d'influer immédiatement sur les habitudes des maîtrises. Les offices royaux différaient trop de ceux des paroisses, ils n'étaient pas précisément publics et leur répertoire restait trop longtemps inédit. Les maîtres de musique exercent bien une sorte de prépondérance, mais c'est à leur personne plus qu'à leurs œuvres que vont les hommages [1], si ce n'est lorsqu'ils veulent travailler pour la ville et non pour la cour. Le plain-chant « musical », d'ailleurs, n'avait pas besoin de patronage officiel, puisqu'il avait déjà été pratiqué par les Oratoriens, soixante ans avant Du Mont.

Loin d'être le fruit de l'invention d'un seul, ce chant apparaît comme la résultante naturelle de l'évolution de la cantilène ecclésiastique. Il n'est pas créé de toutes pièces, puisqu'il constitue le plain-chant traditionnel, suivant l'idée qu'en pouvaient avoir les hommes du XVIIe siècle. Par rapport aux mélodies vraiment anciennes, cette langue reste ce que le latin des philosophes et des théologiens du moyen âge est à celui de Cicéron ou de Tacite. Assurément ce latin médiéval n'est plus le latin classique. Est-il pour cela une autre langue ? Et surtout dira-t-on que ceux qui l'écrivaient essayaient un compromis entre l'idiome classique et celui dont usaient leurs contemporains et eux-mêmes dans le commerce de la vie ? Que l'habitude quotidienne de ce parler vulgaire devenu la langue maternelle contrarie quelquefois le génie du langage savant, nul ne le nie. Mais cette influence s'exerce à l'insu des écrivains, dont l'effort tend à remonter continuellement aux traditions les plus directes et les plus pures.

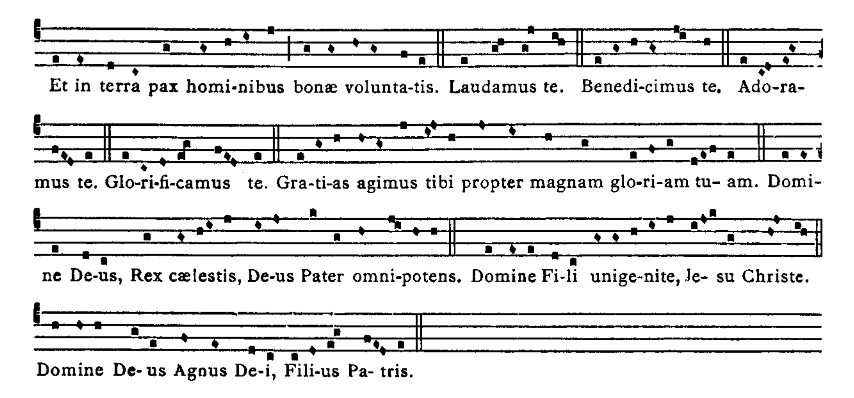
Pour les messes de Du Mont, leur caractère traditionnel s'affirme à la simple lecture. Sans se borner à traiter ceux des modes grégoriens dont l'évolution naturelle enfantait insensiblement nos deux tonalités modernes, majeure et mineure, il ne craint pas d'écrire une de ses messes, la troisième, dans le 4e ton grégorien. Ni celui-ci, ni le 3e ne sont plus alors de la pratique ordinaire de la musique harmonique, et déjà les polyphonistes du siècle précédent avaient presque entièrement délaissé l'un et l'autre. Du moins leurs motets dans ces deux tons sont-ils déjà rares. Le fait qu'un maître du XVIIe siècle fasse choix d'une des gammes jugées irrationnelles et que seule défendait la tradition ecclésiastique, ce fait marque assez son intention. Quelle combinaison préméditée de tonalités différentes eût été ici praticable ? Du Mont ne

1. Ils paraissent un peu les arbitres de l'art musical en France. On sollicite leur approbation. On s'en remet à eux pour décider en dernier ressort du mérite des artistes engagés dans ces concours alors si fréquents pour les places d'organiste ou de maître de musique.

C'est ainsi que le chapitre cathédral de Rouen, en 1674, soumet aux maîtres de chapelle du roi « la musique faicte par les sieurs Mareschal et Jacques Boyvin, prétendans à la charge d'organiste ». Les compositions écrites sont envoyées à P. Robert le 28 juillet, au moment où son quartier finissait. C'est Du Mont qui en prend connaissance et qui décide, de concert avec un autre musicien du roi, Barré : « Eu esgard à l'advis des sieurs Du Mont et Barré, disent les délibérations, le dict Boyvin est receu organiste de cette eglise... »

voulait donc faire et ne fit que du plain-chant, sans plus : mais tel qu'un esprit du temps le pouvait concevoir et le croyait entendre.

Cette messe, qu'on a trop oublié de citer, est, à vrai dire, la moins connue. Elle ne figure point dans les livres de chœur usuels : on peut donc la dire ignorée de la plupart des plain-chantistes. Elle n'en est pas moins remarquable : surtout par son caractère archaïque et l'intelligente adaptation des formules consacrées du 4[e] mode dans les mélodies anciennes[1]. Il suffira d'en citer quelques fragments pour montrer combien l'auteur avait su, cette fois, oublier jusqu'au moindre souvenir du style et de la tonalité des compositions contemporaines. Voici le *Gloria* :



Le rythme mis à part, y a-t-il en ces mélopées quelque chose qui s'écarte essentiellement des chants les plus anciens[2] ? Où est ce pré-

1. C'est du moins l'avis d'un très bon juge (*Musica sacra* de Gand, 25 janvier 1889, article signé Louis Bouché), connaissant parfaitement les textes originaux. « C'est à supposer, écrit-il, que l'abbé de Silly s'est inspiré de quelque manuscrit plus ancien... L'intonation de certaines formules, les passages *Laudamus te, Adoramus te, Tu solus Dominus*, ont bien la saveur du quatrième mode d'autrefois. Le commencement du *Sanctus* paraît être une copie, note pour note, de ces mêmes paroles, extraite d'un manuscrit du XIII[e] siècle dont nous avons conservé la transcription et qu'on retrouve également dans le *Processionnal des Trappistes* (Desclées, 1883). » Il n'est guère admissible que l'idée soit venue à Du Mont de copier un manuscrit ancien, inconnu de tous à coup sûr à cette époque et dont personne ne se fût soucié le moins du monde. La ressemblance provient uniquement de l'usage systématique de formules anciennes combinées entre elles. Ecrire élégamment dans une langue morte, c'est user ainsi d'expressions puisées aux sources consacrées. Il ne peut être question de créer des expressions originales.

2. Justement aucun des critiques cités précédemment ne s'est avisé de parler du rythme spécial à ces messes, lequel constitue cependant leur caractéristique essentielle. La raison en est qu'ils n'avaient pas eux-mêmes une idée précise de ce que peut être celui du plain-chant véritable, question qui n'est pas encore de nos jours, on peut le dire, résolue parfaitement, encore que les travaux de l'école bénédictine semblent bien avoir dégagé la vérité originelle.

Ils insistent, au contraire, sur la tonalité, parce qu'ils avaient, en apparence du moins, des données certaines. Seulement, pour certains modes, les altérations des cadences sont tellement insignifiantes qu'il n'y a pas vraiment matière à opposition fondamentale. Dans cette messe du 4[e] mode, il n'y a d'autre altération que le *sol*, diésé trois ou quatre fois en fonction de cadence sur le quatrième degré *la*. Partout

tendu chromatisme, cette tonalité « monteverdienne », « passionnée », « théâtrale », que certains y croient de bonne foi discerner? La modalité ici choisie était d'elle-même restée en dehors du mouvement qui précipitait l'évolution des autres. Du Mont n'a rien tenté pour fondre deux éléments, incompatibles cette fois. Respectueux de la tradition, il s'est résigné à parler là une langue déjà morte, sans vouloir en rajeunir l'antique syntaxe.

L'effort a pu lui coûter, puisque, au *Credo* de cette 3e messe elle-même, il a choisi le cinquième ton (identique pour lui à notre majeur de *fa*) et que nulle part il n'a osé aborder le 3e mode, encore plus étranger au sentiment tonal de la musique moderne.

Nous retiendrons seulement certaines critiques mieux fondées et plus raisonnablement adressées à ces messes. Ainsi, on leur a reproché d'être trop rigoureusement syllabiques. Elles s'interdisent toute vocalise, il est vrai : il y a rarement plus de deux notes par syllabe. Tel était le goût d'un temps où les longs mélismes des chants anciens fatiguaient les fidèles. On doit le regretter, puisque cette inutile sévérité a fort contribué à la mutilation des textes primitifs. Et le nouveau plain-chant y prend une certaine lourdeur qu'éviterait seule une exécution flexible et légère, alors tout aussi rare à coup sûr qu'aujourd'hui. Les valeurs différentes des notes, trop exactement mesurées au lieu d'être estompées en quelque sorte par une accentuation intelligente, risquent de rendre le rythme sautillant ou durement martelé.

C'est aussi une peine bien inutile que celle que le compositeur a prise d'écrire tous les morceaux de ses messes en une tonalité unique. Il en résulte une monotonie réelle. Surtout s'il reproduit trop souvent une même formule mélodique (ainsi qu'en la première messe, par exemple). Et ce défaut est rendu plus sensible par l'adjonction postérieure et consacrée aujourd'hui de l'intonation du célébrant, reproduisant partout la phrase d'introduction du *Kyrie*[1].

A côté de ces imperfections, signalons les qualités. Elles sont éminentes : assez pour avoir assuré à ces œuvres la longue faveur dont elles jouissent encore. A la messe du 1er ton, la plus connue, les critiques les plus sévères ne refusent ni majesté, ni expression. Malgré eux, ils sont contraints de louer la sévérité, la retenue, l'ampleur de son style, la sincérité d'une mélodie toujours naturelle et facile en ses heureux développements. S'ils eussent mieux connu les quatre autres messes, ils

ailleurs et spécialement dans les conclusions tonales, les intervalles de la gamme naturelle sont demeurés dans la simplicité diatonique, ainsi que le fait voir l'exemple reproduit.

1. Ces défauts s'exagèrent plus tard dans les innombrables plains-chants musicaux que le XVIIIe siècle verra naître. Toutes ces compositions sont médiocres. Beaucoup n'ont même aucun style, non plus qu'aucune décence. Elles n'ont plus rien à voir, bien entendu, avec l'art grégorien. Elles sont simplement de la très mauvaise musique.

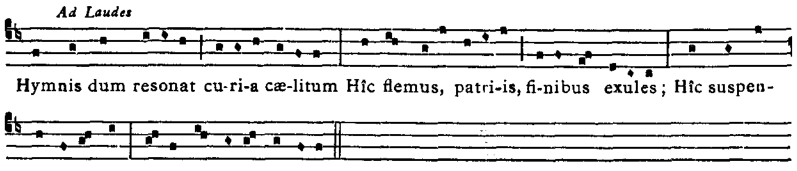
Mais on en a fait de telle en tous les temps, en toutes les tonalités, selon tous les systèmes. Elles ne sauraient donc rien prouver pour ou contre le plain-chant musical en soi-même.

y auraient reconnu les mêmes mérites. Ils suffisent à légitimer l'usage de ces chants en toutes nos églises. En vain dira-t-on que ce n'est point là du plain-chant. Cela fût-il vrai, qu'ils pourraient toujours être admis en tant que musique, ce qui serait singulièrement méconnaître cependant la pensée et les intentions de l'auteur.

Au surplus, nous sommes assez loin aujourd'hui de cette rigueur inintelligente. L'art grégorien est infiniment mieux connu, par suite mieux compris. Ceux qui en ont perçu la variété, la souplesse, la liberté, ceux-là ne font pas difficulté de faire sa place à l'œuvre de Du Mont. Ils ne s'avisent pas de la bannir au nom d'une esthétique prétendue médiévale. Ils ne sont pas jaloux de rivaliser avec la race funeste des archéologues restaurateurs qui se plaisent à saccager les édifices lentement édifiés par l'effort successif des siècles, sous le vain prétexte d'en unifier le style en rétablissant le plan primitif. On peut espérer que les effets de cette détestable manie seront épargnés à la musique. Et n'est-ce pas une pieuse pensée, au contraire, que de vouloir conserver à l'Eglise les derniers monuments de sa langue musicale, effort suprême d'un art riche de tant de chefs-d'œuvre et qui ne vit plus désormais que par la force d'une impérissable tradition[1] ?

1. Pour achever l'examen du rôle de Du Mont comme plain-chantiste, nous devons dire que rien n'indique que le chant grégorien traditionnel ait fait jamais l'objet de ses études particulières. Son nom, comme celui de son collègue P. Robert, se retrouve bien, avec leur approbation officielle, en tête d'Antiphonaires ou de Graduels. Par exemple pour l'édition de Nivers, à la date de 1682. Mais leur situation, plus que leur compétence spéciale, suffisait à les désigner pour ce rôle.

Il est probable qu'en dehors de ses Messes Du Mont écrivit d'autres pièces de plain-chant musical, sans doute plus courtes, demeurées manuscrites et par suite aujourd'hui perdues. Tout ce que nous en connaissons consiste en une hymne de Santeuil, dont le texte est reproduit (avec quelques autres de divers auteurs) dans les *Hymni Sacri et Novi... editio novissima* du poète de Saint-Victor (Paris, Denis Thierry, 1698, in-12). Ce chant, fort court, ne se trouvant nulle part ailleurs, il y a quelque intérêt à le citer. Le voici :







IX

LES GRANDS MOTETS

L'incursion de Du Mont en ce domaine du plain-chant qui n'était pas le sien fut exceptionnelle. Elle nous a fait perdre de vue pour un instant la suite de son œuvre musicale proprement dite.

Il est temps d'y revenir; d'autant qu'il ne nous reste plus qu'à étudier maintenant la collection des grands motets à deux chœurs et cinq instruments, spécialement écrits pour la chapelle du Roi [1]. Par le nombre et les proportions des pièces qu'il renferme, ce recueil, paru après la mort de l'auteur, est d'un intérêt considérable, puisque le style et la disposition en allaient devenir classiques en France pour les compositions d'église développées.

Quelle est la part de Du Mont dans l'élaboration de cette formule destinée à une fortune aussi durable ? En est-il l'unique inventeur ou dans quelle mesure ? Question qui se pose d'abord et dont l'importance historique dépasse certainement celle du jugement à porter sur le mérite intrinsèque de ces motets. Voyons s'il est permis d'espérer la résoudre.

En premier lieu, l'examen du texte suggérera cette remarque : c'est que le musicien avait déjà presque entièrement abandonné les proses ou poésies latines modernes. Trente ans auparavant, les ouvrages des latinistes contemporains étaient encore en pleine faveur. Cependant, des vingt motets du recueil, la plupart et les plus considérables empruntent le texte des psaumes ou des hymnes de l'Eglise. Quelques-uns à peine ont des paroles modernes et, parmi ceux-là, plusieurs précédemment employés par le compositeur [2]. Par exemple, ce fameux motet « de

1. MOTETS *pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur* DU MONT, *abbé de Silly et maistre de la musique de ladite Chapelle. — A Paris, par Christophe Ballard....* MDC LXXXVI (*Imprimez par exprès commandement de Sa Majesté*).

Notons pour mémoire que, dans le catalogue de son cabinet, Brossard comptait encore « Six Motets à grand chœur qui n'ont point été imprimez, à cinq voix concertantes ou du premier Chœur, cinq voix du second Chœur et quatre Instrumens ».

Ce sont évidemment des œuvres semblables à celles de 1686, et faites en vue de la même destination.

2. Ce n'est pas que l'on possède toujours les musiques à quoi ces textes se rapportaient. Mais un certain nombre se trouvent cités dans un petit livret à la date de 1670 : *Motets et élévations de M. Du Mont pour le quartier de Juillet, Aoust et Septembre 1670.*

C'est la collection des textes des pièces qui devaient être chantées à la Chapelle

l'Eternité » : *O æterne misericors Deus*, dont il avait fait jadis, en son livre de 1668, une de ses plus longues pièces à voix seule.

Vers le temps où Du Mont écrivait ses dernières œuvres, la réforme à quoi Perrin s'était employé ne jouissait donc plus des faveurs de la mode. Pourquoi ? Il est assez difficile de le dire, d'autant plus que, si nous avons cru pouvoir placer la composition des grands motets entre 1678 et l'année de la mort du maître, cette évaluation reste quand même hypothétique [1]. Dès 1675, Perrin était mort. Les années précédentes, tout entier à ses opéras français, absorbé par le souci de ses procès et de ses emprisonnements, il avait dû négliger la musique d'église. Mais il n'était pas le seul à travailler dans ce genre. Si les compositeurs renoncent donc à utiliser le talent médiocre de ces compilateurs, sans doute la raison en est qu'ils ne trouvaient pas en leurs élucubrations l'ampleur et la variété que requéraient de plus en plus leurs ambitions musicales.

Les pièces du livre de Du Mont, de celui de Pierre Robert son collègue, celles de Lulli même (toutes parues vers le même temps) présentent des proportions très considérables. Sans excessives répétitions, elles arrivent à une durée ignorée autrefois. Le style, les procédés y apparaissent très neufs et très divers. Qui donc, parmi ces humanistes obscurs, eût pu fournir la matière de ces vastes ensembles et s'essayer à lutter avec le lyrisme des livres sacrés désormais adoptés par les maîtres ? Ces pâles motets modernes, commentaires sans relief d'une pensée pieuse ou timides esquisses de dialogues monotones et symétriques, ne se prêtaient point au développement. Leurs stériles élégances ne se faisaient supportables que par leur brièveté. Les versificateurs continueront encore à s'exercer en l'oratorio, où la forme dramatique soutient leur imagination défaillante. Mais ils seront réduits au silence quand on leur demandera le texte d'une ample composition de pure musique.

durant ce trimestre. L'exemplaire, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, est relié aux armes de Philippe d'Orléans et d'Henriette d'Angleterre.

M. Terry signale un livret analogue (que je n'ai pas vu) pour l'année 1666 (octobre, novembre, décembre).

Ces livrets, distribués apparemment à ceux qui avaient entrée à la messe du roi, nous apprennent que les maîtres de musique avaient coutume d'arrêter leur répertoire, au moins dans ses grandes lignes, avant de prendre leur service en quartier.

Le livret de 1666 contient 31 pièces ; celui de 1670, dix de plus.

Les textes de quatre se retrouvent parmi ceux des grands motets dont il est maintenant question. Mais cela ne veut pas dire qu'ils se réfèrent aux mêmes compositions.

1. Je rappelle que cette évaluation se fonde sur les possibilités d'exécution des grands motets à telle ou telle époque, suivant les usages de la Chapelle, le nombre des exécutants, les dimensions des édifices, qui, surtout à Versailles, ont beaucoup varié.

A noter pourtant que si l'usage ordinaire, presque quotidien, de ces grandes œuvres ne saurait guère remonter plus haut que 1678, il se peut qu'antérieurement quelques-unes aient été écrites en vue d'une cérémonie extraordinaire. Nous verrons que cela est en effet arrivé.

Les musiciens du roi firent preuve de goût en cherchant une source d'inspiration plus haute et plus pure. Les Livres saints, les Psaumes surtout leur offriront désormais d'admirables sujets, d'une élévation variée et soutenue, toujours d'un pathétique grandiose. En revanche, au point de vue liturgique, ces œuvres auront le tort de ne plus présenter de rapport véritable avec la signification intime du service divin.

Exécutés pendant la messe, sans souci de la place que la liturgie leur assigne, ces psaumes transforment l'office en concert spirituel. Et c'est pourquoi les églises paroissiales résisteront longtemps avant de faire accueil aux compositions de la messe du roi. Leurs maîtres de chapelle en transporteront les effets et les procédés dans leurs messes et autres œuvres plus vraiment d'église, où, il le faut avouer, ils sont assez mal à leur place.

Sans vouloir excuser un abus dont les conséquences furent funestes, on peut, au nom de la musique, plaider les circonstances atténuantes. Etudions ces motets comme s'ils eussent été faits pour le concert, si les scrupules de convenance liturgique l'emportent. Et cependant la splendeur un peu théâtrale de cet art n'a pas besoin de cette atténuation prudente. Il est bien celui qui convenait aux heures d'épanouissement suprême de la royauté française. N'est-il pas merveilleusement à sa place en cette chapelle, le chant du Psalmiste, sous la magnificence du verbe dont la version de l'Eglise a revêtu la rude familiarité du texte original ? Les accents humbles et pénétrants de la véritable prière, la musique ne doit-elle pas, pour être entendue, se les interdire presque, en présence d'un roi qui même devant Dieu n'oublie point sa grandeur ? devant cette cour agenouillée sous ses yeux et dont la piété, fût-elle sincère, n'est point détachée du monde ? Que l'art du musicien plutôt s'efforce, en d'amples constructions sonores, à rivaliser avec l'abondance des périodes majestueuses qui, par la bouche des prédicateurs, descendent de la chaire ! Ou qu'au fond du sanctuaire, ainsi qu'en une fresque savamment ordonnée, il fasse surgir les visions formidables évoquées à la voix du Roi-prophète !

Est-ce trop, pour réaliser cet idéal, de toutes les ressources dont la musique dispose? Ce sont des masses d'instruments et de voix qu'il faut animer désormais, et la grandeur du monarque, comme dit un contemporain, n'y paraîtra pas moins que dans ses armées. Les maîtres devront donc user des recherches d'une technique plus diverse, sinon plus riche que celle du passé. Ils s'appliqueront à graduer les effets, à transformer par de multiples combinaisons leurs moyens d'expression. La variété des scènes qu'offrent les Psaumes, la richesse pittoresque de leurs images les convient naturellement à ce travail. Aussi les motets écrits dans la manière nouvelle ne sont-ils plus le développement d'une seule pensée musicale ou le groupement ingénieux d'un ensemble d'éléments mélodiques inséparables. Ils deviennent œuvres complexes, organiquement composées. Et cette complexité paraît bien leur caractère le plus saillant et le plus neuf.

Un certain nombre d'épisodes juxtaposés les composent : étroitement liés d'abord entre eux, encore que l'on sente bien qu'il faudrait peu de changement pour que chacun se suffît à soi-même. Mais avec le temps, à mesure que les dimensions de la pièce vont s'accroissant, l'indépendance de chaque épisode s'affirme : jusqu'à ce que le motet en arrive à n'être plus qu'une suite de morceaux développés absolument distincts. C'est la forme classique des cantates et des oratorios de Bach et des autres maîtres classiques. En France, les motets de Lalande la montrent réalisée déjà.

Du Mont n'est antérieur à Lalande que de bien peu (pour ce qui regarde ce genre de composition). Cependant les motets de son recueil de 1686 gardent encore une tout autre cohésion. Les divisions, beaucoup moins nombreuses, se laisseraient encore envisager chacune isolément, ainsi que l'on peut faire des différents morceaux d'une symphonie ou d'une sonate. Toutefois, les proportions de l'ensemble ne sont pas telles qu'on doive supposer que l'œuvre ait jamais été exécutée autrement qu'en entier. En outre, au contraire de ce qui se fera plus tard, au cours d'une même division, différentes combinaisons vocales s'emploient tour à tour : solistes isolés ou groupés diversement, ensembles d'une partie ou de la totalité de la masse chorale. Dans les compositions postérieures et déjà chez Lalande, chaque morceau comporte ses moyens d'exécution particuliers, les mêmes d'un bout à l'autre. Tel sera un grand chœur à cinq voix ; tel autre un air en solo, un duo, un quatuor. Tous ont leur prélude et leur ritournelle finale, disposition qui permet de les détacher facilement d'un ensemble où chacun garde son unité. Du Mont reste loin de cette différenciation parfaite, puisqu'il emploie partout les diverses ressources des voix de ses deux chœurs.

Gardons-nous de croire que ces œuvres, dites à deux chœurs sur le titre, soient composées dans le système classique des contrepointistes du XVIe siècle. Il ne s'agit plus de deux groupes égaux, d'allures indépendantes quoique combinés pour être le plus souvent simultanément entendus. Le système français du XVIIe siècle emploie deux ensembles de cinq voix : mais l'un comprend seulement cinq solistes, l'autre tout le reste des chanteurs dont le musicien dispose. Quand tous deux s'unissent, le petit chœur, voix par voix, récite à l'unisson du grand. Ces motets sont en réalité des œuvres pour chœurs et soli, et la 9e Symphonie de Beethoven donne très bien l'idée de leur disposition vocale. Nulle part on n'y trouverait une phrase écrite à plus de cinq voix réelles.

A défaut de toute indication explicite dans le texte [1], la lecture de la

1. Les parties séparées imprimées portent d'ailleurs toujours « *Récit* » en tous les passages où les voix du premier chœur ont à chanter, seules ou groupées, pendant les silences du grand chœur. On y lit l'indication contraire « *Tous* » quand elles se confondent respectivement avec lui.

En résumé, les parties du premier chœur contiennent la totalité de celles du second, c'est-à-dire les tutti ; plus ce qui leur appartient en propre. Brossard avait donc raison quand, parlant des difficultés qu'il y a à réunir les éléments d'exécution de ces

musique réservée au petit chœur suffirait à prouver son caractère particulier. Sans parler des nombreux passages en *solo*, ceux qui sont écrits à plusieurs voix le sont d'un tout autre style que celui des grands ensembles et tel qu'on voit immédiatement tout ce qu'une exécution collective lui enlèverait de mérite et de signification. Au surplus, ce procédé, caractéristique de l'école française de ce temps-là, n'était que le développement d'une tradition déjà ancienne à la Chapelle. Quelles que soient les différences qui d'autre part les séparent, ces grands motets dérivent directement des pièces à deux chœurs dont Nicolas Formé, vers 1610, aurait été l'inventeur. Sauval, qui lui fait honneur de cette innovation, en marque assez la vogue quand il ajoute que tous les maîtres de la Chapelle royale s'empressèrent depuis lors d'en reproduire l'ordonnance.

Il faut nous en rapporter à sa parole, puisqu'aucun des motets de Formé n'a été conservé. Pour juger du mérite de ce successeur de Du Caurroy au service d'Henri IV et de Louis XIII, il ne reste qu'une *Messe à deux chœurs*, imprimée en 1638, qui donne une idée de sa façon de traiter les deux groupes de voix [1]. Elle est significative. Au grand chœur — le second — sont dévolus des contrepoints massifs, de sonorité ample et majestueuse et dont l'architecture robuste n'a rien de commun avec la liberté fleurie du premier. A celui-ci reviennent d'assez longs passages à une ou deux parties sur une basse vocale par quoi se laisse déjà pressentir la basse continue. Là aussi, souvent s'affirme une recherche d'effets mélodiques expressifs, que rendrait bien mal l'unisson de plusieurs voix.

Nul doute que les motets dont parle Sauval n'aient été écrits dans le style de cette messe, ni que cette alternance des solistes et des ensembles n'ait paru aux contemporains une nouveauté merveilleuse. Aussi le succès de ces compositions fut-il considérable, bien que ces procédés inusités aient soulevé longtemps des critiques [2]. La Chapelle royale en

pièces, il dit que « en rigueur » les cinq voix concertantes suffiraient pour la partie vocale.

1. Il y a d'ailleurs à la suite de cette messe un motet du même style, en partie composé sur un thème traité au cours des morceaux précédents. Ce motet, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, devait sans doute s'exécuter au cours de l'office, à l'offertoire par exemple ou en manière de sortie, comme on le ferait d'une pièce d'orgue Il ne faut pas oublier qu'au temps de Formé la Chapelle royale ne possédait aucun orgue de quelque importance et qu'on pouvait bien chercher à y suppléer par quelque autre moyen.

Le motet est à deux chœurs, l'un à cinq voix, l'autre à quatre. Les effets, les procédés sont tout à fait ceux de la messe avec quoi il fait corps.

2. Formé a fait allusion à ces critiques dans sa dédicace à Louis XIII : «... Ceux qui trouvent des defauts en tout ce qui naist en ce siècle et ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire, seront obligez de priser ce qui ne se peut reprendre sans contredire V. M. puisqu'Elle les a trouvées agréables : Son authorité et l'intelligence qu'Elle a des sciences les obligeant à la modestie convaincra leur jugement pour me le rendre favorable... »

On consultera sur Formé un article de Michel Brenet, « Un oublié de Fétis », dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires* (I, p. 64). J'ai moi-même analysé son œuvre en deux articles de la *Revue musicale* (*Histoire et critique*) (1er août 1903-1er juin 1904).

garda le monopole ou tout au moins la tradition, et dix ans après la mort de Formé, Gobert, son successeur, atteste que les morceaux développés du répertoire étaient habituellement traités à deux chœurs entendus de la sorte [1].

De Gobert, il ne nous est resté que les mélodies qu'il avait adaptées à la paraphrase des Psaumes de Godeau [2]. Son collègue, Picot, ne nous est pas mieux connu. C'est regrettable, car suivre le progrès de cette forme serait intéressant en ces années où la musique évolue si sensiblement et où le style de la basse continue commence à prendre faveur. Il faut arriver jusqu'à Jean Veillot, maître de la Chapelle depuis 1643, pour constater où elle était parvenue vers le milieu du siècle. Une copie de la bibliothèque du Conservatoire nous a gardé deux motets à deux chœurs de Veillot : œuvres de transition, mais où la forme de Du Mont se laisse déjà pressentir.

Comme Du Mont, Veillot choisit des textes liturgiques, *O filii et filiæ* et *Sacris solemniis* [3]: l'un et l'autre morceau écrits pour deux chœurs à cinq voix, le premier doublant le second dans les ensembles [4]. Le développement musical est encore assez restreint, les épisodes de chaque division, d'étendue médiocre, peu caractérisés. Mais — ceci est remarquable — l'accompagnement, outre la basse continue, comporte déjà des instruments : dessus de violon (souvent dédoublés dans les ritournelles) et basse de violon pour l'*O filii*; grande symphonie à cinq parties pour le *Sacris solemniis*. En dehors des préludes et de courtes ritournelles, le rôle de cet orchestre se réduit au renforcement des parties vocales dans les ensembles. Tous les passages propres au premier chœur s'accompagnent de la seule basse continue.

Probablement, du temps de Veillot, ces compositions ne faisaient pas encore partie du répertoire courant. Le personnel régulier de la Chapelle ne comprenait aucun instrumentiste, et quant aux vingt-quatre violons, tout aussi bien que ceux de la petite bande, ils avaient dans les fêtes de cour un service ordinaire trop chargé pour pouvoir se joindre au corps des chantres royaux autrement que dans certaines circonstances, peut-être d'ailleurs assez fréquentes. En 1664, le prêtre bolonais

1. «... Nos ouvrages sont ordinairement pour l'Eglise et pièces fort longues de cette manière... le grand chœur, qui est à cinq, est tousjours remply de quantité de voix; aux petits chœurs les voix y sont seules de chaque partie.... » — (Lettre à C. Huygens du 17 octobre 1646.)

2. Paris, 1659, in-12. Ce petit livre ne contient que les mélodies seules. On ne sait s'il en a été publié les parties d'accompagnement.

3. Ces textes n'ont pas dû toutefois être mis en musique pour servir aux mêmes usages. On peut penser qu'ils étaient encore seulement destinés à paraître, à l'office, aux jours et au moment marqués par la liturgie, et non à servir d'accompagnement à la célébration d'une messe basse, ainsi qu'on fit plus tard.

4. Dans le premier chœur seul se rencontrent des phrases mélodiques isolées ou de courts passages à une, deux ou trois voix. Le grand chœur est toujours à cinq et ses entrées ont bien le caractère de *tutti* marquant la conclusion de chaque épisode et de la pièce entière.

Il arrive quelquefois dans ces ensembles qu'une ou deux voix du premier groupe complètent les accords par quelques notes de remplissage, au lieu de doubler simplement leur partie. Ces exceptions sont trop rares pour changer cependant l'aspect général.

Sébastien Locatelli, voyageant en France, assiste à la messe du roi à Saint-Germain. Ce n'était pas un jour de fête particulièrement solennelle. Et cependant le chœur des musiciens, fait-il remarquer, était accompagné d'un grand nombre d'instruments à cordes[1]. Témoignage à retenir, pour qui se remémore les absurdes légendes encore en cours au sujet de l'introduction de l'orchestre à la Chapelle, de la part que, sur le désir du roi, Lully aurait prise à cette innovation imposée à Du Mont malgré sa résistance. Il n'est donc pas sans intérêt de voir un maître mort en 1662 comme Veillot pratiquer une forme musicale que l'on veut supposer nouvelle en 1674.

Du vivant de Veillot, Lully songeait à tout autre chose qu'à transformer la musique religieuse. Il est tout naturel au contraire que Du Mont et Robert aient suivi sur ce point comme sur beaucoup d'autres la tradition de leur prédécesseur. Lorsque la volonté royale eut multiplié les occasions où ces ensembles majestueux de sonorités instrumentales et vocales se trouvaient à leur place, ils s'appliquèrent aux œuvres de cette sorte. De leur vivant d'ailleurs, ces grands motets avec orchestre ne paraissent pas quotidiennement à la messe du roi. D'autres plus simples, tels que ceux des premiers livres de Du Mont, suffisent aux jours ordinaires. Ce n'est vraisemblablement qu'après l'inauguration de la troisième chapelle de Versailles, en 1682, que furent définitivement arrêtées les exigences du service. Aussi les maîtres issus du concours de 1683, Lalande en particulier, s'adonneront avec ardeur aux amples compositions que réclame la pompe journalière des cérémonies. Et c'est à partir du même temps que, pour alimenter ce nouveau répertoire, le roi ordonnera l'impression des grands motets précédemment écrits par Du Mont, Robert et Lully en différentes occasions.

Il n'y a aucune raison de croire avec Fétis que Lully ait été l'artisan essentiel de ce changement. L'étude de ses œuvres ne permet pas du tout de lui attribuer l'honneur d'avoir fourni aux autres maîtres les modèles du style nouveau. L'unique argument appuyant cette affirmation, c'était l'union de l'orchestre aux voix. On y voyait naturellement une réminiscence des effets propres à l'opéra, et qui mieux que Lully eût été qualifié pour apporter à l'église les ressources musicales dont il enrichissait le théâtre[2] ?

Malheureusement, les deux motets de Veillot avec leurs violons employés en masse ne permettent plus de s'en tenir à cette explication trop simple. Fussent-ils même de la dernière année du compositeur, ils

1. « Assai instrumenti di violoni... » (*Voyage de France, relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais*, publié par Adolphe Vautier.) — L'expression italienne n'est pas très précise, mais il faut remarquer que Locatelli n'est nullement musicien ni même beaucoup intéressé par la musique.

Il note la même particularité pour un *Te Deum* auquel il assista, le 6 avril 1665. Les musiciens, à l'en croire, « y jouèrent de beaucoup plus d'instruments qu'ils ne chantèrent ».

2. Je suis surpris que M. Michel Brenet, qui ne semble pas avoir connu les deux motets de Veillot, ait accepté là-dessus sans discussion l'opinion traditionnelle (« La musique sacrée sous Louis XIV », dans la *Tribune de Saint-Gervais*, mars et avril 1900).

seraient antérieurs encore à 1662. Il se peut qu'ils remontent plusieurs années plus haut, et vraisemblablement ils n'étaient pas seuls de leur espèce. Or, avant 1662, peut-on invoquer l'influence du style d'opéra?

Peut-être Veillot fut-il le premier à joindre l'orchestre à ses chœurs. Mais telle qu'il la comprit, cette innovation ne risquait de surprendre personne. Ou ses violons se bornent à doubler les voix, simple renforcement instrumental fort compréhensible dans les cérémonies solennelles où l'on désirait obtenir une sonorité plus nourrie et plus pleine [1]; ou ils exécutent des préludes et des ritournelles, et qu'est-ce alors autre chose qu'une amplification de l'accompagnement concertant de la viole dont s'ornaient tant de petits motets de ce temps-là? En ses *Cantica sacra* de 1652, est-ce que Du Mont n'en donne pas maintes fois des exemples? Une de ses pièces au moins, nous l'avons vu, présente avant chaque reprise des ritournelles aussi développées que celles de Veillot.

On ne saisit donc pas bien par où Lully aurait tracé la route. Il paraît au contraire plus que probable qu'il n'a fait qu'imiter ce qui se faisait autour de lui. La musique d'Eglise d'ailleurs ne doit pas l'avoir jamais beaucoup attiré. Ce n'est guère avant 1660 qu'il semble l'avoir abordée. Le 4 septembre de cette année, la *Muze historique* de Loret signale pour la première fois une composition religieuse de lui, exécutée devant les deux reines et Monsieur, frère du roi, en l'église de la Mercy [2]. Le gazetier, à cette date, connaissait pourtant son nom depuis longtemps: il avait maintes fois signalé déjà les ballets et les divertissements qu'il écrivait sans relâche pour les fêtes de la Cour.

Ce n'est que quelques années plus tard que l'on peut signaler de lui une œuvre plus importante pour voix et instruments, à peu près du genre de celles qui nous occupent. C'est la musique d'un cantique de

1. Ce redoublement des voix ne se fait pas tout à fait partie par partie, mais il suit certaines règles consacrées par l'usage. Les parties intermédiaires du chant se trouvent souvent, dans les violons, transportées une octave plus haut ou plus bas. La basse-taille notamment se transpose presque toujours à l'octave aiguë dans l'orchestre, au-dessus de la taille par conséquent.

La raison de tels changements est très compréhensible si l'on fait réflexion que des parties d'instruments, trois se jouent sur le violon ordinaire de nos orchestres, une seule sur la taille de violon (l'équivalent de notre alto), la plus grave sur la basse. Or, les chœurs à cinq comptent quatre voix masculines. La basse trouve naturellement sa doublure dans la basse de violon; mais les tailles et basses-tailles du chœur chantent ordinairement trop bas pour le diapason d'un violon. Comme il n'y a qu'une seule partie d'alto qui accompagne généralement les tailles, les basses-tailles seront doublées à l'octave par la quinte de violon, jouée sur un violon ordinaire.

2. Ensuite un motet de Muzique
Admirablement harmonique,
Le plus rare qui fut jamais
Sur le Mariage et sur la Paix,
Avec des douceurs sans égales
Charma leurs oreilles royales.
Baptiste en étoit l'inventeur,
En cet art assez grand docteur...

Comme Loret ne fait pas mention d'instruments (et ordinairement il ne les oublie pas), il est à croire que l'œuvre était purement vocale. Ce devait être une pièce pour solistes accompagnés de l'orgue.

Perrin, *Plaude lætare Gallia*, poésie de circonstance pour le baptême du Dauphin. Robinet, en une de ses *Lettres en vers à Madame* (7 avril 1668), a donné tout au long la description de la cérémonie, célébrée seulement à cette date, bien que le jeune prince fût né en 1661. Elle avait eu lieu dans la cour du vieux château de Saint-Germain : les musiciens de la Chapelle et de la Chambre, « les chers Amphions du roy » avaient concouru à l'exécution,

> Formant deux chœurs en noble arroy
> Où les Sieurs Robert et Batiste
> (Lesquels ont maint mauvois copiste)
> Ainsy que les chefs presidoyent,
> *Id est*, la mesure batoyent....

Il y a de l'éclat et un certain mouvement dans ce motet de Lully, mais il reste de mérite musical médiocre. Je ne lui ferai pas reproche d'être vide de tout sentiment religieux, puisqu'en somme il ne pouvait être qu'une manière de chant triomphal, d'allégresse toute mondaine. Mais il ne témoigne d'aucune recherche personnelle originale. Pour l'orchestre comme pour les voix, pour le développement et la conduite, c'est l'exacte reproduction des motets de Veillot, du *Sacris solemniis* surtout. Ces dispositions sont alors courantes, puisque des pièces analogues (sauf l'orchestre) se lisent en l'œuvre de tous les maîtres du temps. Certains, même antérieurement, y avaient montré un art de composition très supérieur. A la suite des *Meslanges* de Du Mont (1657), figurent par exemple des *Litanies de la Vierge* à cinq voix, où les combinaisons des solistes alternent avec les ensembles. Cette longue pièce est bien plus curieusement travaillée. Les épisodes s'y enchaînent plus heureusement, les modulations ont de l'imprévu, l'écriture vocale en est plus souple et mieux concertée. Quant aux passages confiés aux solistes, ils sont d'un excellent contrepoint, dans le sentiment de la polyphonie la plus libre. C'est autre chose que le style harmonique de Lully, lequel se montre là ce qu'il demeurera toujours, en dehors de la déclamation dramatique : un compositeur d'airs de cour, tirant tous ses effets de l'agrément d'une mélodie simple, symétriquement rythmée, soutenue d'une harmonie plaquée, coulante et sonore, mais timide et sans relief.

Le *Plaude lætare Gallia* a été inséré par Lully dans son recueil imprimé de 1684. Pour le dire en passant, voilà la preuve qu'il n'avait écrit que bien peu d'œuvres de ce genre [1]. Tandis que les livres

1. L'œuvre religieux de Lully n'est pas considérable. Outre son livre imprimé, « *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy mis en musique par M. Jean Baptiste de Lully*..... 1684 », lequel renferme six motets, Brossard dans son *Catalogue* ne cite que cinq autres motets à grand chœur et orchestre et dix petits motets à 3 voix (solistes) et basse continue. Quelques-uns de ceux-ci étaient même alors contestés et attribués à Lalouette.

Cependant le nombre des petits motets que l'on pourrait réunir serait sans doute plus considérable. Il n'est pas douteux qu'il ne s'en soit perdu. Pour les grands, l'évaluation de Brossard doit être juste ou du moins très proche de la vérité.

de Du Mont et de Robert comptent chacun vingt grandes pièces, le prétendu créateur du genre doit recourir à ses compositions anciennes pour fournir, en tout et pour tout, six motets à l'impression. Et cela quand, sur l'ordre du roi, on s'occupe de constituer le nouveau répertoire de la Chapelle.

Il est difficile de déterminer à quelle époque avaient été écrites les autres pièces de son recueil. Nous savons cependant que l'une d'elles, le *De profundis*, remontait à l'année précédente. On l'avait chanté devant le roi, en 1683, après les œuvres que les concurrents à la maîtrise de la Chapelle avaient fait entendre [1]. Quant au *Miserere*, par quoi s'ouvre le volume, aucune raison de croire qu'il soit celui qui fut exécuté au service funèbre du chancelier Séguier en 1672 et dont Mme de Sévigné parle avec tant d'enthousiasme (lettre du 6 mai) [2]. Au contraire : il y a lieu d'en douter grandement, tout en confessant notre ignorance sur la date de ce morceau.

Quoi qu'il en soit, le *De profundis* et ce *Miserere* restent certainement les meilleurs motets du recueil. Des pages très expressives s'y lisent, d'un sentiment noble et d'un beau caractère. L'orchestre y a des ritournelles à cinq parties bien écrites, de valeur réelle. Cependant la pauvreté de la technique fatiguera l'attention assez vite. Une monotonie fâcheuse résulte de ces suites de chœur où les parties cheminent d'un bout à l'autre note contre note, sans qu'aucune ose jamais le moindre dessin indépendant.

C'est un élément de variété bien insuffisant que la sonorité contrastée du grand chœur et des solistes, quand tout est ainsi écrit de même sorte. Car, si le compositeur s'essaie de loin en loin au style d'imitation en quelques passages à deux voix, il y paraît trop mal à l'aise pour s'y attacher longtemps. Il a hâte de revenir à ses suites familières d'intervalles consonants. L'accompagnement instrumental témoigne

1. Le *Mercure galant* de mai 1683 en fait l'éloge. « Outre la beauté de la Musique, écrit-il, toute la Cour admira la justesse des expressions qui répondoient au sujet et c'est ce qui fait la différence d'un habile Maistre de Musique avec un médiocre ou un méchant. Tous les Maistres sçavent composer, mais tous n'expriment pas ce qu'ils composent selon le sens du sujet qu'ils traitent, et quelques-uns, quoique sçavants en musique, font remarquer de la joye dans les endroits où il n'y avoit à paroistre que de la douleur.... »

2. Il serait assez peu probable que Lully ait composé une pièce de cette importance en quelque sorte à l'improviste. Les expressions de Mme de Sévigné donnent plutôt à entendre d'ailleurs que l'ouvrage était déjà connu et que l'effet en fut simplement rehaussé par la présence des musiciens du roi : « Ce beau *Miserere* y étoit encore augmenté... » L'œuvre de Lully était peut-être la même que celle qui, six ans auparavant, avait été exécutée à Ténèbres avec succès. Robinet (Lettre du 2 mai 1666) en avait fait mention :

Mais dessus tout fut admiré
Un excellent *Miserere*
Du sieur Lully nommé Baptiste...

Les Mémoires de Dubois, valet de chambre du roi, font allusion vers 1664 à un *Miserere* de Lully alors nouveau et que Dubois, bon musicien lui-même et ancien chanteur des petits concerts de Louis XIII, avait entendu avec grande admiration. Voyez les fragments publiés des Mémoires de Dubois dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 2e série, IV (septembre 1847).

encore de son peu d'aptitude à combiner des contrepoints originaux. Les violons seuls ne sortent pas du « style d'air » : joints aux voix, ils ne font que les doubler, sans apporter à l'ensemble aucun élément nouveau.

Les motets à deux chœurs de Du Mont emploient bien les mêmes ressources et sont au fond établis sur le même plan. Mais ils procèdent d'un tout autre esprit. Et la technique et l'écriture en sont trop dissemblables pour qu'après les avoir seulement lus, on puisse s'en tenir à l'opinion traditionnelle qui n'y voudrait voir qu'une imitation de l'œuvre de Lully.

Le style vocal de Du Mont, plus riche et plus abondant, est aussi bien plus divers. Nous y trouvons en quelque sorte le répertoire de toutes les formes musicales alors pratiquées et telles qu'il s'en était séparément servi en ses compositions antérieures. Elles alternent ici avec un art consommé.

Il ne s'interdit point dans les chœurs le style mélodique de l'air de cour, bien qu'il en fasse un emploi très sobre. Il en sait tirer même à l'occasion d'admirables effets. Quoi de plus beau, par exemple, que le début du 8e motet, *Super flumina Babylonis*, où une lamentation pénétrante, esquissée d'abord par un ténor solo après avoir été comme suggérée dans le prélude instrumental, s'élève des soprani du chœur, soutenus de l'harmonie plaquée des autres voix? A peine si, de loin en loin, une ou deux parties se détachent, accusant une dissonance expressive, marquant une brisure du rythme. Le sens des paroles justifiait parfaitement ici cette uniformité d'ailleurs exceptionnelle [1].

Généralement les chœurs sont conçus d'autre sorte. Ils procèdent par imitations très libres, imitations plus rythmiques que mélodiques, et chaque partie y suit une marche indépendante, sans que thèmes ou fragments de thèmes soient régulièrement présentés par toutes. Ce n'est pas l'exactitude presque systématique du contrepoint fugué classique; mais le procédé ne manque ni de logique ni d'élégance.

Ce style était d'ailleurs de tradition française assez ancienne, car Du Caurroy, à ce qu'il me paraît, n'écrit pas d'ordinaire très différemment. Du moins si l'on voulait définir par quoi sa polyphonie reste originale à côté de celle des écoles italiennes de son temps, il faudrait y signaler les mêmes habitudes. Il est aussi très rare chez Du Caurroy que les sujets circulent à toutes les voix. Plus souvent deux groupes y traitent alternativement le thème et le contre-sujet qui l'accompagne. D'autres fois même, ce thème n'est soutenu dans toutes les parties que de contrepoints libres. Aucun maître moins que celui-là n'a fait usage de l'harmonie plaquée sous une mélodie prédominante (il est bien plus

1. Les effets de ce genre ne sont jamais longtemps prolongés chez Du Mont. Ici même la phrase est assez courte, et encore de temps en temps de brèves réponses des solistes, en duo ou en trio, viennent en interrompre le cours. Partout où le musicien use de cette forme, il ne manque pas de se mettre en garde contre ce qu'elle peut entraîner de monotonie. Le souci de varier son style en ces pièces de dimensions considérables s'affirme d'ailleurs par tous les détails de la réalisation.

sobre de cette combinaison que les polyphonistes classiques). Aucun n'est plus éloigné du « style d'air ». Même quand le dessin de ses divers contrepoints paraît le moins caractéristique, le sens expressif de la mélodie toute seule serait encore trop vague pour déterminer la marche et la signification de la pièce [1]. Cette musique « grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on fuit ce qui est commun avec observation de cadences rompües pour chercher ce qui est de plus rare et de moins usité », le P. Parran l'avait bien jugée en en faisant un genre très à part : aussi loin de la musique d'air que de celle qui s'accompagne, comme il dit, « de fugues naturelles et non contraintes », celle dont Roland de Lassus lui semblait avoir fourni les plus excellents modèles [2].

Du Caurroy est, au sens propre, le premier de nos classiques. Son influence s'exerça longtemps après sa mort. Le P. Mersenne empruntait à ses manuscrits ou aux cahiers de ses élèves tout ce qu'il dit du contrepoint et de la musique figurée et même les exemples qu'il en donne. Il est très certain que ces préceptes faisaient toujours, bien des années plus tard, le fond de l'enseignement. Et ses œuvres mêmes n'étaient point oubliées, puisque, au témoignage de Brossard, on chantait encore sa *Messe des Trepassez* aux services funèbres des rois et des princes à Saint-Denis, en plein XVIII[e] siècle [3]. C'est aux traditions de l'école de ce maître que l'art français doit certainement d'avoir résisté aux prétentions envahissantes des compositeurs d'airs de cour et à l'exemple de Lully, lequel, avec le génie dramatique en plus, n'est que le plus illustre d'entre eux. A l'époque où Du Mont écrivait ses premières compositions, le souvenir de Du Caurroy était encore vivant et ses ouvrages familiers aux musiciens. Il est tout naturel de retrouver chez lui, au travers des dissemblances qu'expliquent assez les vicissitudes du goût et la transformation des moyens d'exécution, les traits les plus essentiels de la manière du vieux maître.

Il n'a rien gardé cependant de la gravité, austère et un peu nue, du

1. En revanche, il semble bien que chez Du Caurroy un sentiment nouveau, celui de la beauté sonore réalisé en soi par un certain groupement de notes, se fasse déjà jour. Chaque note de ces figures mélodiques superposées y paraît moins conçue comme dépendante de celles qui la précèdent ou la suivent qu'en fonction des résonances harmoniques qu'elle est susceptible de déterminer. Cette polyphonie pressent la valeur esthétique et même émotionnelle des groupes de sons que fait naître la marche des parties. Cette recherche, à demi consciente peut-être, des sonorités complexes des accords, abstraits et considérés pour leur charme propre et non parce qu'ils servent de base à une mélodie plus ou moins indépendante, constitue un trait très caractéristique de l'art de Du Caurroy. Elle explique les règles de sa rhétorique musicale et par quoi il diffère des polyphonistes classiques.

2. Le P. Parran, *Traité de la Musique théorique et pratique.*

3. Cette messe ne fut livrée à l'impression qu'assez longtemps après la mort de l'auteur, en 1636 (Du Caurroy était mort en 1609). Ce fait prouve assez qu'elle était encore fréquemment exécutée. Gantez la cite avec éloge, et au temps de Sauval, vers 1650, elle se chantait tous les ans, le jour des morts, à Notre-Dame : « La musique de cette messe, dit l'historien du vieux Paris, est très lugubre, savante et achevée, elle attendrit les cœurs les plus durs et même épouvante. »

Les *Meslanges* de Du Caurroy sont en cours de publication dans la collection de M. H. Expert.

musicien de Henri IV. Son art est d'ordre moins abstrait. Il ignore cette profondeur qui ne se laisse pénétrer que par l'assiduité de la méditation, et ces sévères beautés dont la grâce ne vient que bien rarement faciliter l'intelligence. C'est au cœur que directement il s'adresse. Là comme partout, il sait parler familièrement la langue qui lui en ouvrira le chemin. Moins réservée, moins hautaine, sa musique reste plus proche de nous parce qu'elle est avant tout humaine et expressive.

Avec une très remarquable intelligence, le musicien a presque toujours réservé aux grands ensembles les parties où l'émotion reste la plus générale : commentaire moral à la façon du chœur des tragédies grecques ou expression dramatisée d'un sentiment collectif. En ce dernier cas, il atteint parfois à des effets d'un réalisme intense. Que la situation s'y prête, et c'est une foule véritable qui s'animera sous nos yeux. Tout un peuple, de ses mille voix, fera monter vers le ciel ses lamentations ou ses prières : sans acteurs, sans spectacle, sans décors, cette musique vivra d'une vie plus réelle que n'importe quel chœur d'opéra du temps. Et pour le dire en passant, pourquoi faut-il que, par la main de Lully, l'opéra français ait répudié sous de vains prétextes ces formes amples et complexes, les mieux appropriées qui fussent à la nature du drame, hors du dialogue des protagonistes ?

La même liberté de main éclate dans les détails du style. Traits de forme diverse, passages vocalisés à toutes les parties, superposition de rythmes et d'attaques en des mouvements souvent rapides : autant d'artifices par où s'anime et se vivifie le discours musical. Mais au prix de difficultés qui rendraient encore aujourd'hui l'exécution de ces chœurs passablement ardue. Elles attestent la maîtrise des chanteurs de la Chapelle, et, bien mieux que les ouvrages de théâtre, le haut degré de culture à quoi étaient parvenues les bonnes compagnies musicales d'alors.

Le talent d'expression des artistes, leur goût, leur intelligence, leur style, se révèlent plutôt dans les épisodes confiés au petit chœur. Qu'ils soient traités en solo — c'est le cas le moins fréquent — ou que deux ou plusieurs solistes y unissent leurs voix, le style en est partout entièrement opposé à celui des grands chœurs.

Ce style, nous le connaissons. Il nous est apparu dans les œuvres antérieures du maître, *Cantica sacra*, *Meslanges*, recueils de motets. Polyphonie abrégée, de trame moins serrée que la polyphonie classique, où l'orgue se charge volontiers de tout le remplissage pour laisser aux voix, réduites en nombre, les traits caractéristiques de l'ensemble. Si le simple duo canonique en imitation suivie — forme ordinaire des *Cantica* — n'y est pas très commun, tous les groupements de trois, quatre ou cinq voix y demeurent exactement traités en style de « Meslange ». Ce sont bien ces contrepoints très mélodiques et très expressifs, tels qu'ils ne sauraient être qu'à peine modifiés lors des diverses combinaisons où le musicien les engage. Le rythme seul ne leur garderait pas leur personnalité ; car le dessin y participe trop de la flexibilité du discours pour n'avoir pas écarté toute forme trop artificielle. L'enchaî-

nement nécessaire des intervalles, et non la disposition des accents rythmiques, leur donne leur signification presque entière.

Ce respect imposé du dessin mélodique d'un thème, l'ancienne polyphonie ne s'en embarrassait guère. La mélodie, moins organiquement constituée, n'apparaît pas chez les vieux maîtres si précise. Même quand elle n'est pas tirée du fonds commun où chacun puise librement, sa valeur émotionnelle, assez faible à la première exposition, ne s'accroît qu'au cours du développement. Il faut un afflux d'éléments nouveaux pour renforcer le trait grêle souvent un peu sec de la monodie primitive. Il importe donc peu qu'une inflexion nouvelle en altère la forme originelle si elle favorise une combinaison intéressante [1].

Ici, tout au contraire, le contrepoint doit se soumettre aux exigences d'une phrase qui vaut par soi-même. Et le triomphe de l'art sera que ces mélopées aux contours arrêtés se plient aux combinaisons ingénieuses et savantes dont les maîtres de l'âge précédent avaient enrichi la technique. Mieux qu'un autre, Du Mont excelle à ce difficile travail. Les formes qu'il invente, sa main les superpose et les enlace en un harmonieux ensemble sans rien leur ôter de leur grâce ou de leur vigueur.

Peut-être l'invention mélodique de notre musicien s'exerce-t-elle là avec son originalité la plus séduisante. Les véritables *soli*, d'ailleurs rares chez lui, ne sont pas toujours partie maîtresse de son œuvre. Certains de ses airs — si l'on peut employer ce mot, — malgré une mélodie agréable et naturelle, choquent le goût moderne par le rappel importun de rythmes et de formules directement empruntés aux pièces à forme fixe des suites de clavecin. Réminiscences plus ou moins vagues de gavottes et de courantes, elles peuvent s'excuser musicalement : elles n'en paraissent pas moins déplacées, même à qui tient compte des idées du temps.

Nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet. Il n'est pas hors de propos de faire remarquer aussi que le texte des psaumes ne se prête pas toujours parfaitement à l'expression musicale. A côté de passages vraiment lyriques du sentiment le plus profond, il est tels versets descriptifs ou simplement narratifs que l'inexpérience du compositeur peut être embarrassée de traduire [2]. Les formes fixes, consacrées par la musique instrumentale, devenaient alors une ressource assez utile. Sans traduire précisément les paroles, la mélodie arrivait à s'y superposer sans trop de disparate. Et dans un cadre déterminé d'avance, les idées

1. «... Pour les Motets ni pour les Meslanges... il n'y a point de Dessus ny de Basse qu'on ne change pour faire les autres Parties selon la volonté du Compositeur », dit Jacques de Gouy en la préface de ses *Airs à quatre Parties* (1650). Il opposait ici le style de l'air à celui de la musique figurée polyphonique.

2. C'est l'inconvénient de tous les textes un peu développés qui n'ont pas été conçus en vue de l'usage musical auquel ils se trouvent employés. Pour trancher la difficulté, il eût fallu pouvoir y faire des coupures, et les scrupules des musiciens ne l'ont pas permis. Bien que ces psaumes, n'étant pas destinés à être exécutés à leur place liturgique, eussent pu être traités comme des motets modernes, on n'y supprime jamais aucun verset : chacun y garde toujours sa place. Tout ce qui est toléré, c'est de ne pas les mettre en musique jusqu'à la fin et de se contenter d'en traiter seulement le début.

musicales s'enchaînaient logiquement, alors qu'à défaut de cet artifice rien n'aurait pu en arrêter l'ordonnance et la marche[1].

Cela semble si vrai qu'ailleurs, mieux servi par son texte, Du Mont a su trouver des accents extrêmement expressifs. Maintes fois, dans les psaumes, les sentiments les plus douloureusement humains sont rendus avec une admirable vigueur, un réalisme plus dramatique que lyrique. Alors la voix du soliste récitant s'épanche en mélopées pathétiques, presque déclamées déjà. C'est, avec plus de liberté encore, le style des motets que j'ai appelés « récitatifs ». Le *Dialogus de Anima*, quelques pièces du recueil de 1668 ne sont pas autrement écrits que les récits, plus ou moins développés, par quoi débutent la plupart des grands motets. Alors même que cette entrée en matière est assez courte, quand après l'exposition d'un thème entrent d'autres voix pour traiter ce thème ou l'un de ses fragments en trio ou en quatuor, ce bref récit revêt un caractère vigoureux, pénétrant, très significatif et tel que le serait un air d'oratorio dramatisé.

Peut-être serait-on enclin à croire que, au moins en de tels passages, le style du drame lyrique a pu, même à son insu, influencer le compositeur. Je ne le pense pas. A l'époque où ces motets (les premiers au moins) firent leur apparition, l'opéra était encore d'introduction bien trop récente pour s'imposer à des maîtres arrivés au sommet de leur carrière. Et Du Mont, nous venons de le dire, avait écrit de la sorte avant toute tentative durable de musique dramatique. De plus, en vérité, cette déclamation diffère trop de celle de la scène. Elle n'en a pas la majesté soutenue, ni l'allure un peu conventionnelle, ni l'indifférence mélodique. Plus vivante et plus simple, elle demeure plus près de la nature, que le récitatif de Lully n'interprète le plus souvent qu'au travers des habitudes de déclamation des acteurs tragiques. Enfin n'est-il pas remarquable que les motets de Lully soient justement ceux où ce style soit le plus rare, tellement rare même qu'on peut dire qu'il n'y figure point ? Et cela seul ne suffit-il pas à prouver que ni lui-même directement, ni son œuvre dramatique, n'en ont fourni le modèle [2] ?

1. Outre cette considération pratique, il faut considérer que ces mélodies, trop rythmées à notre gré et trop proches des airs de danse, s'emploient ordinairement pour la traduction des sentiments d'allégresse et de jubilation. Aucun compositeur ancien n'éprouve en pareil cas le besoin de rendre ces sentiments autrement qu'en une pièce profane. Carissimi abonde en thèmes de ce genre : voir par exemple le premier air de la fille de Jephté dans l'oratorio de ce nom.

2. L'influence de l'*Histoire sacrée* de Carissimi et des Italiens serait beaucoup plus admissible, malgré les dissemblances générales que nous avons signalées précédemment, lesquelles ne permettent guère de croire à une imitation consciente et voulue.

Pour ce qui regarde Lully, je néglige l'argument qu'on aurait quelque raison e tirer de la différence fondamentale du sentiment harmonique. L'harmonie de Lully, toujours pure et souvent puissante, est extrêmement pauvre et monotone. Il n'a aucune curiosité ni aucune recherche, au contraire de Du Mont, dont la musicalité paraît très supérieure. Le chromatisme, source d'effets harmoniques souvent heureux, fait complètement défaut au Florentin. Même Cambert sous ce rapport le dépasse. Lully n'est vraiment grand que dans la déclamation dramatique. En dehors du récitatif ou de l'air déclamé, il n'est lui-même que par exception.

La diversité de l'écriture vocale, suivant l'effet voulu et les ressources mises en œuvre, reste donc le trait saillant des grands motets de Du Mont. Il alterne ces procédés suivant une progression voulue, au cours de chacune des deux ou trois grandes divisions qui partagent sa composition, et voici comment il procède d'ordinaire. D'abord un prélude instrumental à cinq violons, quelquefois à quatre, assez court généralement, mais toujours expressif et de grand style [1]. Il y a effort visible pour approprier cette introduction symphonique au sentiment général de la pièce, pour en faire mieux qu'un ensemble harmonieux sans signification précise [2]. Sur le dernier accord commence le premier épisode, le plus souvent en récit presque dramatique à voix seule. Solo développé plus ou moins, ne servant parfois qu'à exposer un thème repris à deux, trois ou quatre voix par le petit chœur des solistes dans le style figuré des *Meslanges*. La basse continue y suffit à l'accompagnement. Sans arrêt, à la conclusion, entre le grand chœur toujours soutenu des instruments. Il poursuit quelque temps (ordinairement coupé de brèves répliques des solistes, diversement disposées), pour aboutir quelquefois à une large cadence à la dominante, que suivront d'autres phrases indépendantes dites par un ou plusieurs chanteurs du petit chœur et précédées de ritournelles à deux violons avec ou sans répliques concertantes. En ce cas, une reprise générale des chœurs et de l'orchestre sur un autre thème amène la cadence finale, suivie d'un repos plus ou moins marqué.

Il y a généralement deux ou trois épisodes équivalents, disposés sur un plan analogue à celui-ci [3]. Quand il y en a trois, le second ne consistera parfois qu'en un unique morceau du petit chœur : duo, trio, solo même, sans que la masse vocale intervienne [4]. En ce cas, les instruments assumeront un rôle un peu plus important : une ritournelle de violons sera chargée de conclure. Chaque épisode comporte au moins une centaine de mesures, indissolublement unies malgré la diversité des formes. Le motet tout entier représente 250 ou 300 mesures avec une durée d'environ vingt minutes, autant qu'on en puisse juger sans l'exacte tradition des mouvements.

Si les œuvres antérieures de Du Mont nous fournissaient déjà les

1. Ces préludes comptent au moins une vingtaine de mesures. Beaucoup, plus importants, reproduisent exactement la forme de l'allemande, à deux reprises.

Quelques pièces n'ont pas de prélude instrumental : la 6e, *Domine in virtute tua*; la 11e, *Exultat animus*; la 13e, *Magnificat*.

2. Nous avons vu que quelquefois le thème du premier récit est esquissé ou préparé dans la symphonie.

3. L'ordre des combinaisons ordinaires est toutefois toujours tel que deux morceaux analogues ne voisinent pas. Le premier épisode finissant par un grand chœur, le second commencera toujours par des passages dits par les solistes et inversement.

4. Du Mont a usé quelquefois d'une disposition vocale singulière. Il donne une mélodie assez longue à deux solistes à l'unisson. Par exemple dans son 8e motet *Super flumina*, le soprano et la basse-taille chantent ainsi unis pendant 23 mesures.

N'était l'absence de toute indication, on serait tenté de croire qu'il n'y a là qu'une variante, une *facilité*, le solo étant exécuté suivant les cas par l'un ou l'autre chanteur. N'oublions pas que ces œuvres n'ont été publiées qu'en parties séparées.

modèles de tous les procédés d'écriture vocale [1], l'emploi des instruments, en ces motets, révèle quelque nouveauté. Non pas précisément pour les ritournelles, qu'annonçaient bien les répliques des violes concertantes dans les *Cantica* ou les motets de 1681. Mais les introductions symphoniques des grandes pièces sont remarquables.

Comme celles du *Dialogus de Anima*, elles manifestent, nous l'avons dit, une tendance très intéressante à l'expression précise, adéquate au sentiment général du texte [2]. Sans doute, les préludes aux meilleurs motets de Lully sont expressifs aussi ; mais, écrits comme ils le sont en style d'air, ce n'est que par la grâce d'une mélodie touchante ou pathétique. Le style de Du Mont a beaucoup plus de profondeur. Sa trame musicale, plus solide, se prête à des effets plus intenses. Une émotion forte et complexe se dégage de l'harmonieux concert de ces quatre ou cinq parties d'instruments qui, en toute indépendance, se mêlent, se croisent, se répondent. Et malgré quelques heurts dont pourraient s'effaroucher les puristes, les voix de cet orchestre naissant concertent déjà avec beaucoup d'aisance et de hardiesse. En vérité, on ne voit pas ce que Lully eût pu apprendre au musicien qui écrivit ces pages. Lui-même serait plutôt moins correct dans la réalisation de ses accords : et d'ailleurs il n'a, pour ainsi dire, jamais rien composé dans ce goût, puisqu'il ne sort guère de la forme de l'air accompagné.

Du Mont reste partout fidèle, au contraire, à la tradition polyphonique. Polyphonie libre d'imitations sans doute, mais réelle et telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'orgue ou de clavecin des contrepointistes de sa génération. Les Allemandes, les autres pièces graves des *Suites* de Chambonnières ou Louis Couperin en donneraient une idée assez exacte. Rien de plus compréhensible au surplus, puisque les introductions d'orchestre ne sont qu'une reproduction amplifiée des préludes d'orgue, improvisés ou non, qui certainement précédaient tous les motets à basse continue.

Ces symphonies nous aideront même à comprendre la façon dont le compositeur entendait le style d'orgue. Contribution précieuse, puisque, tout grand organiste qu'il ait été, il n'a rien publié pour son instrument. De ce qu'il dut écrire en sa longue carrière à Saint-Paul, à peine subsiste-t-il une douzaine de morceaux, insérés dans ses livres de Motets ou conservés en quelques recueils manuscrits [3]. Tous aussi loin du

1. Il n'en reste pas moins évident que, dans les derniers ouvrages, il en a beaucoup étendu l'usage. Les proportions considérables des grands motets l'ont induit notamment à approfondir l'art du développement et surtout à élargir le cadre de ses modulations.

2. Au surplus, le *Dialogus de Anima* est certainement presque contemporain des grands motets ; tout au plus de quelques années antérieur.

3. Exactement treize à ma connaissance : trois *Allemandes* dans un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (1503 *L*) ; une *Allemande* et une *Allemande grave* dans les *Meslanges* de 1657 ; une *Allemanda gravis* dans les *Cantica* de 1652, présentée d'abord pour quatre violes et à la fin du volume transportée avec quelques petits changements en tablature d'orgue ; une autre dans le recueil des *Motets à deux voix* de 1668, d'abord donnée pour deux dessus de violons et basse continue, puis en tablature d'orgue et modifiée en conséquence. En outre, le recueil manuscrit Vm[7] 1852

style observé (des pièces de Titelouze par exemple) que des formes trop exclusivement mélodiques qui vont prévaloir. Rien qui rappelle ces récits d'un jeu de détail, cromorne ou voix humaine, ces basses de trompette ou de tierce, ces soli brillants de cornet soutenus de tenues plaquées, qui composent le fond des livres des Nivers et de leurs successeurs [1]. Ce sont presque toujours des Allemandes (quelques-unes plus spécialement dites *Graves* ou *Lentes*) et telles qu'aucune, à l'église, ne semblerait déplacée, même dans le cas où l'instrument, orgue ou clavecin, n'est pas spécifié. Malgré le titre, il faut se garder d'y voir des airs de danse. La forme en reste très libre : la mélodie n'y garde aucun rythme imposé, et les proportions mêmes des reprises ne s'astreignent pas à la mesure ordinaire des pièces à forme fixe [2].

Nous retrouvons cette écriture et cette disposition dans la plupart

de la Bibliothèque Nationale (lequel est une collection de pièces de Chambonnières suivies d'autres de divers auteurs) renferme huit pièces de Du Mont, dont six *Allemandes*, une *Courante* et une *Pavane*. Une des allemandes de Munich et celle des *Cantica* s'y retrouvent : restent donc six pièces nouvelles en tout.

Les morceaux des deux recueils manuscrits de Munich et de Paris sont plutôt présentés comme pièces de clavecin : mais il y a si peu de différences (si même il y en a) avec celles qui sont dites pour orgue dans les livres imprimés qu'il faut les estimer propres à l'un et l'autre instrument.

On peut, si l'on veut, considérer aussi comme pièces d'orgue ceux des préludes à deux violes des *Meslanges* que l'auteur indique comme pouvant être exécutés en façon de duo sur le clavier.

1. On n'en saurait conclure que Du Mont n'ait pas cependant pratiqué ce style à l'orgue. Je croirais assez volontiers qu'il n'y a pas manqué. J'ai dit plus haut les raisons qui peuvent faire supposer que Buterne, son successeur à Saint-Paul et organiste du roi dès 1678, a été son disciple. Il est assez probable que cet artiste écrivait dans le goût de ses collègues ou à peu près, car c'était le style alors à la mode. Il n'y a peut-être pas trop d'imprudence à remonter du disciple au maître. Mais c'est une hypothèse.

En tout cas, ce qui est certain, c'est que Du Mont fut toujours loin de se confiner exclusivement dans ce genre trop strictement mélodique.

2. Une lettre de C. Huygens à Du Mont du 6 avril 1655 prouve pareillement que le maître se souciait peu de suivre là-dessus l'usage courant. Huygens le lui fait remarquer en le remerciant de l'envoi de pièces de clavecin (ou d'orgue), notamment d'une allemande pour laquelle Du Mont avait « emprunté » le début d'une allemande de son correspondant : « Vous avez prins plaisir à vous estendre en cette piece tout du long de la fugue et véritablement y avez couché de fort beaux passages : mais je ne sçay si en vous proumenant de la sorte, vous avez prins garde à la longueur de la première partie,qui est de 24 mesures si j'ay bien compté au regard de la seconde qui n'en a que 17 ; ou si peut estre vous ne vous attachez point a cette observation de rendre les deux parties esgales, au moins de faire la derniere plus longue.... » Huygens ajoute que, suivant l'exemple de « certains grands compositeurs en des pièces célèbres », il se borne à douze mesures pour chaque reprise, « sachant bien, dit-il, que dans les pauvres productions que j'enfante, il faut que je me garde de faire passer un grand Prélude pour une Allemande ».

Nous n'avons pas eu l'occasion de faire beaucoup allusion au cours de cette étude à la correspondance entre Huygens et Du Mont, qui semble cependant avoir été assez active. Les cinq lettres de Huygens qui subsistent ne présentent pas un intérêt capital. Echelonnées sur les années 1655, 1658, 1660 et 1674, ainsi qu'une lettre de Christiaan Huygens écrite sur l'ordre de son père, elles n'ont trait qu'à des envois de pièces de clavecin, de viole ou d'autres instruments. Elles renferment aussi des questions de théorie, touchant le respect dû aux règles, le passage de consonance à autre consonance, etc... Malheureusement les réponses de Du Mont, qui seraient intéressantes à connaître, n'ont pas été conservées.

des préludes symphoniques des motets. Rien ne serait donc plus légitime que de les ranger tout à côté des pièces d'orgue ou de clavecin qui subsistent si leurs préoccupations expressives ne les classaient à part. Bien entendu, rien de pareil ne se laisse soupçonner dans ces Allemandes pour le clavier, où le souci de la forme et de l'ordonnance apparaît seul. Quand il écrivit ces symphonies pour les violons, le compositeur a conservé le cadre classique, mais en s'efforçant de l'agrandir en vue d'effets nouveaux, encore presque inconnus, on peut le dire, à la musique instrumentale.

Lorsque les violons servent à l'accompagnement proprement dit, ils doublent les voix du grand chœur, suivant le procédé traditionnel dont les motets de J. Veillot nous ont montré l'exemple le plus ancien. C'est un moyen de renforcer la sonorité de l'ensemble et sans doute aussi le dernier souvenir de la doublure instrumentale des chanteurs, ordinaire au temps de la polyphonie classique. Violons et basses ont hérité du rôle des cornets, des bassons ou des trombones. Maintenant que l'usage des grands motets accompagnés est à peu près courant, les compositeurs en usent avec plus d'ingéniosité qu'autrefois. Ils ménagent quelques repos aux instruments, se servant de leurs entrées successives pour souligner telle ou telle phrase saillante. Ils leur laissent parfois garder le silence. Obtenir plus de plénitude et de vigueur en vue d'une exécution particulièrement solennelle ne serait plus suffisant. L'effet dynamique de l'orchestre doit être surtout distribué pour contribuer à la variété dans une certaine mesure.

Comme ses contemporains, Du Mont, pour le doublement des parties, suit la règle commune des transpositions imposées par la nature et l'étendue des instruments. Mais de ces arrangements nécessaires va naître l'idée d'une disposition originale, singulièrement développée plus tard en l'œuvre de ses successeurs. Les deux dessus de violons de l'orchestre se séparent. Tandis que les premiers doublent les soprani du chœur, les seconds s'essaient à esquisser au travers de l'harmonie un contrepoint indépendant, évoluant en toute liberté sans plus dépendre d'aucune partie vocale [1]. Etablie au-dessus des premiers violons et des soprani ou bien croisant avec eux, cette partie nouvelle, par le dessin et le rythme, cherche à se distinguer des autres.

Ce n'est plus, ainsi que dans les chœurs du *Dialogus de Anima*, une cinquième ou sixième voix instrumentale venant étendre et compléter les accords du chœur, mais bien le premier essai d'accompagnement obligé, devant souligner dans l'ensemble une nuance expressive de détail ou rehausser d'une broderie délicate la splendeur un peu massive de ses puissantes sonorités.

Il faut éviter assurément d'exagérer l'importance de cette innovation, telle qu'elle se présente au cours de ces motets. On ne peut dire que

1. C'est ainsi que se partagent le plus souvent les deux violons. Mais il arrive aussi que la doublure des voix passe au second, les premiers prenant à leur tour la responsabilité du contrepoint.

Du Mont en ait systématiquement usé dans tous les chœurs. Maintes fois aussi, ce contrepoint se réduit à une sorte de variation de la partie vocale (haute-contre généralement ou basse-taille), qui se trouvait privée de sa doublure instrumentale. Mais même en ce dernier cas, la transposition à l'aigu, au-dessus de toutes les autres, et la transformation du rythme suffisent encore à conférer à ces traits un caractère particulier, enrichissant l'ensemble d'un élément nouveau. Enfin, il est assez de passages où le contrepoint des violons se montre franchement original et tel qu'on ne puisse refuser au compositeur l'honneur d'avoir tenté une voie encore inexplorée.

Rien de semblable ne se lit dans les motets de Lully. Il n'a jamais essayé d'isoler du chœur une des voix de son orchestre. Tout au plus — et rarement — se permet-il de broder timidement la partie supérieure. Mais ce n'est plus la même chose. Cet ornement presque superflu n'augmente point la signification de l'œuvre.

Le procédé de Du Mont eut une rare fortune. Les musiciens qui vinrent immédiatement après lui le lui empruntèrent, tout en l'étendant considérablement.

Lalande, dont les premiers motets sont presque contemporains des derniers ouvrages du vieux maître, ajoute toujours à ses grands chœurs l'accompagnement d'un contrepoint d'un ou même de deux violons dont les traits rapides circulent infatigablement au travers de la trame harmonique [1]. Charpentier, après lui, fera de même, et Campra, et Rameau et tout le XVIIIe siècle. Non seulement à l'église, mais encore au théâtre. Il n'est pas un des successeurs immédiats de Lully qui ne procède de la sorte, dans les chœurs de ses opéras. Cette écriture devient classique : et jusqu'au jour où l'orchestre entier adoptera des formules mélodiques et rythmiques indépendantes des voix qu'il accompagne, ce sera le seul moyen — ou presque — d'introduire à l'occasion quelque variété et quelque mouvement dans l'unisson compact du chœur et des instruments.

Mais laissons ceci : encore qu'il soit assez piquant de voir l'opéra emprunter au motet quelques-uns de ses procédés, lui qui fut tant accusé, et je crois bien à tort, de lui avoir imposé les siens. Ne quittons point le domaine de l'art religieux encore en ce temps le plus vaste, puisque Du Mont n'en a guère connu d'autre. Il me paraît acquis que le grand motet accompagné, tel qu'il est sorti de ses mains, a réalisé le type, achevé déjà dans ses lignes principales, du style d'église français du XVIIIe et d'une bonne partie du XIXe siècle. Bien mieux que Lully, il

1. Sans doute c'est principalement dans ses compositions les plus récentes que Lalande donnera à ce procédé toute l'extension qu'il comporte, en l'appliquant même souvent ailleurs que dans les grands chœurs. Mais le premier de ses motets connus, le *Te Deum* (qui est de 1684), montre qu'il s'en est servi et fort largement dès avant la mort de Du Mont, antérieurement en tous cas à la publication du livre du maître. Le *De profundis* de Lully, composé l'année précédente, ne renferme rien de pareil.

La date des motets de Lalande nous est donnée assez exactement par les indications d'une copie manuscrite de ses livres imprimés, marquant pour chaque pièce l'année où elle fut écrite ou exécutée pour la première fois.

en a déterminé l'écriture vocale. La forme exclusive de l'air et des chœurs en harmonie verticale, chère au Florentin, ne lui survécut guère. Les musiciens de mérite venus après lui sentirent le besoin de varier par quelques artifices de contrepoint, même élémentaires, la monotonie de cette succession d'accords plaqués qu'ils se gardèrent toujours d'imiter.

Quant à l'ordonnance des morceaux, à la division de l'œuvre en épisodes presque indépendants, traités avec des moyens différents, les motets de Du Mont indiquaient assez clairement la tendance. Il en est de même pour la disposition de l'orchestre et l'importance de son rôle. C'est de ce côté cependant qu'il laissait le plus à faire, et aussi par là que les innovations, trop fidèlement calquées sur les progrès de l'orchestre de théâtre, ont été les moins heureuses et les plus justement contestables[1].

Assurément, il serait absurde de faire honneur au seul maître de la Chapelle de Louis XIV de tout ce que la forme qu'il établit renfermait de fécond et d'original. Elle n'avait pas jailli tout armée de son cerveau. Je me suis efforcé de montrer d'ailleurs ce qu'il devait à ses devanciers depuis Formé. Et nous connaissons trop peu d'œuvres des cinquante premières années du XVII[e] siècle pour essayer de le mesurer avec exactitude. Ce qu'on ne peut lui refuser, c'est d'avoir eu pleinement conscience des voies où l'art pouvait sans témérité s'engager et harmonieusement coordonné les ressources jusqu'alors dispersées de la musique de son temps. Il sait leur faire leur juste part et veut n'en délaisser aucune. Un indiscret amour de la nouveauté ne lui fait point répudier l'héritage du passé. Les éléments divers dont il façonne l'édifice de son œuvre dernière, nous les avons retrouvés en ses premiers

1. Aucun des grands motets de Du Mont n'indique d'autres instruments que les cinq parties de violons. Il n'y a donc chez lui aucun coloris orchestral, et l'on n'est même pas fondé à supposer que les violons fussent renforcés des hautbois et bassons qui, sans partie spéciale sur la partition, figuraient cependant dans l'orchestre d'opéra.

Toutefois un certain nombre de pièces du recueil de 1681 (*Motets à deux, trois et quatre parties pour voix et instruments*) comportent, en même temps que deux ou même trois violes, une partie imprimée de basson, chargée de la basse alors que les violes sont employées.

C'est une simple doublure momentanée de la basse continue. L'usage d'un basson seul pour soutenir un groupe de cordes paraît assez peu admissible. Il est vraisemblable que les basses de viole ou de violon exécutaient tout le long de la pièce la basse continue avec l'orgue. Le basson et les violes seraient intervenus pour varier et amplifier la sonorité des ritournelles et passages concertants. Une disposition analogue a pu fort bien servir pour les grands motets de 1686.

Les motets de Lully au point de vue de l'orchestre sont pareils à ceux-ci : sauf l'adjonction des trompettes et timbales du *Te Deum* et de l'*Exaudiat*. Au contraire, Lalande dès sa première pièce, le *Te Deum* de 1684, emploie les hautbois dialoguant avec la voix dans deux grands récits. En plus, bien entendu, les trompettes et timbales traditionnelles. La flûte allemande en solo paraît dans son *De profundis* de 1689 : toujours depuis il s'appliquera à colorer certains passages de détail par un ou deux instruments, violons, hautbois, flûtes, ou même basson ainsi mis en dehors. On peut même dire, quoique l'idée de cette instrumentation soit certainement empruntée au théâtre, que dès ses débuts il se montre plus ingénieux et plus habile à varier ses effets que Lully dans ses opéras du même temps.

ouvrages, où il s'était plu à les perfectionner tour à tour avant de tirer des beautés neuves de leur combinaison savante. Le contrepoint encore classique des *Meslanges* et des *Cantica*, le style presque récitatif de ses dialogues, la ligne fermement tracée ou naïvement ornée de tels ou de tels de ses airs, l'harmonie sévère ou fleurie de ses basses continues, les ritournelles timides encore mais déjà expressives de ses violes : tout cela, sous un aspect plus riche et dans de plus amples proportions, reparaît en ces motets de 1686 où se résume l'effort de sa vie tout entière et qui contenaient en germe près de deux siècles de musique française.

Du Mont reste donc un précurseur et ce rôle suffirait à sa gloire. Des formes transitoires issues de l'art polyphonique en son évolution, il a su dégager une formule précise. Auparavant la musique, si l'on peut dire, hésitait encore. Avec Formé et son école, une étape importante, certes, venait d'être franchie: cependant, un retour en arrière demeurait encore possible. Quant à l'art des compositeurs d'airs de cour, il était bien dégagé des traditions du passé: mais, restreint en des bornes assez étroites, ses ambitions lui avaient commandé de trop lourds sacrifices. Ce n'est qu'avec le drame lyrique, encore à naître, qu'il arrivera à sa pleine expansion. Il fallait d'abord que la musique, après avoir cessé d'être celle de l'âge précédent, devînt vraiment la musique moderne.

Dès les premiers ouvrages de Du Mont, la transformation paraît faite. De longtemps, nous ne saurions discerner au juste la part qu'il faut y faire à sa culture étrangère, tant soit peu cosmopolite, ni à ce qu'il a recueilli, en France, autour de lui qui fût propre à enrichir sa conception personnelle de l'art. Il n'importe. Ces divers éléments sont désormais inséparables, et les *Cantica* de 1652 révèlent le style original qui est résulté de leur combinaison.

Cette œuvre de début date déjà de sa maturité. Elle aurait pu suffire, car presque tout ce que Du Mont par la suite écrira, avec l'autorité que lui confèrent sa renommée grandissante et sa situation officielle, ne fera que développer ces prémisses. A ce riche répertoire des formes nouvelles de la musique pure — de celle qui garde sa suprématie sur le texte qu'elle anime et se refuse à chercher dans le verbe son principe et sa raison d'être — ne tarderont point à se joindre quelques-unes de celles que l'art récitatif a créées à son usage. Et voici définitivement constituée la langue musicale dont presque jusqu'à nos jours se serviront les maîtres français.

De même que, hors de France, l'évolution fut déterminée par d'autres artistes, lesquels n'ont rien connu des nôtres, de même plus d'un musicien chez nous a dû contribuer pour sa part au grand œuvre.

Mais ce n'est pas s'écarter de la réalité que de voir en Du Mont le plus représentatif de tous. Car de ses contemporains je n'en connais aucun, à vrai dire, qui ait gardé si exactement la mesure entre le passé et le présent, ni qui soit si franchement moderne, tout en demeurant dans la tradition. Voilà ce qui donne au maître de Louis XIV un caractère très à part, et tel qu'il vaut mieux risquer d'exagérer son mérite

que de le méconnaître. Or l'histoire envers lui se montre trop oublieuse, puisqu'il semble encore qu'il n'y ait en France, au XVII[e] siècle, d'autre nom que celui de Lully, à qui sera rapporté l'honneur de toutes les tentatives et de tous les progrès.

Est-ce être injuste envers Lully que vouloir mesurer la louange à son mérite ? Même dépouillée des prestiges de mensongères légendes, sa part demeure encore assez belle. Maître incontesté de la scène lyrique, bien que venu après Cambert, il imprima à l'opéra naissant une impulsion si forte qu'on peut lui conserver son titre de fondateur, fût-ce au prix d'une inexactitude. Mais hors de la scène, il passe au second rang. Technicien médiocre, harmoniste timide et sans curiosité, il n'est supérieur ni comme symphoniste ni comme compositeur de motets. Inutile d'en refaire la démonstration ; disons seulement qu'il n'a pu jouir d'une renommée aussi exclusive que parce que la vogue prodigieuse de la tragédie musicale, peu de temps après lui, vint rejeter de plus en plus dans l'ombre les genres où justement il ne se révélait point supérieur.

En ceux-ci Du Mont, au contraire, avait surtout excellé. Jusqu'à lui, la grande musique pour l'église, si proche pour l'esprit et la facture de la pure musique, tenait la première place dans la hiérarchie des genres. Un contemporain de Henri IV ou de Louis XIII n'eût pas songé à comparer l'œuvre d'un compositeur d'airs de cour ou de ballets avec celle des maîtres de la Chapelle royale ou des grandes basiliques du royaume. Si belle fût-elle, une pièce profane était tenue seulement pour un divertissement agréable, où l'intelligence et le cœur avaient peu à faire. Il n'était de musique sérieuse (au sens moderne) et durable que religieuse. Tant que l'opéra demeure ignoré, cet art garde sa dignité éminente. Fait plutôt pour l'élite, pouvait-il lutter, dans la faveur des gens du monde et des beaux esprits de boudoir, contre la musique dramatique, dès qu'elle eut paru en tout l'éclat de sa radieuse nouveauté ? Ecrire un bel opéra, on estime bientôt que c'est le plus haut effort du génie. Sans doute, les autres genres et la technique à eux propre réussissent à se maintenir encore. Toutefois leur prépondérance a vécu : l'opéra triomphant devient presque toute la musique.

A son déclin du moins, le XVIII[e] siècle n'en voulait plus guère connaître d'autres. Respectueux de Lully, en qui il voyait le précurseur de son esthétique, il a immolé à sa gloire le souvenir de ses rivaux. Le nom de Du Mont avait survécu : peut-être à la faveur des messes en plain-chant que le siècle avait adoptées. Mais personne ne soupçonnait plus l'importance de son rôle, au moins égale en son domaine à celle de Lully dans le sien.

Les musiciens qui écrivaient encore pour l'église subissaient bien toujours sans s'en douter l'influence du vieux maître, au travers de ses successeurs immédiats. Tout en appliquant ses procédés, en étudiant ce qui subsistait de sa technique dans les motets de Lalande (qui restèrent classiques jusqu'au XIX[e] siècle), ils avaient moins oublié le véritable créateur de cet art traditionnel. Ils n'hésitaient pas à en rapporter naïvement l'honneur à Lully comme à la source unique où l'ancienne

musique française ait pu puiser. L'illusion datait de loin d'ailleurs, puisque l'introduction biographique aux motets de Lalande — ce « Lully latin », comme l'appelle Colin de Blamont, son élève — semble admettre déjà chez lui l'influence directe du Florentin. Pour peu que le goût du temps se fût incliné à l'analyse précise en musique, un instant d'attention eût fait voir cependant combien peu Lalande doit à Lully et les intimes rapports par quoi son style, en dépit de quelques heureux emprunts à la technique italienne, se trouve directement apparenté à la manière de Du Mont.

Mais en voilà assez pour ce qui regarde l'importance historique du maître de Liége. La noble et sévère beauté de son œuvre, le charme discret et pénétrant, l'émotion contenue mais profonde, qui se dégagent des pages les plus significatives ont encore plus de prix, et je me suis efforcé de le montrer, tandis qu'au cours de ce travail s'entr'ouvraient devant nous ces livres si longtemps oubliés. Il ne convient donc plus d'y revenir. Les plus éloquentes paroles, au surplus, que pourraient-elles ici ? Et la lecture de quelques-unes de ces pièces touchantes et fortes ne sera-t-elle pas toujours mille fois plus persuasive ?

Du Mont peut en tout cas attendre sans crainte le jour de la réhabilitation nécessaire. Et peut-être est-il proche : car le temps semble venir, où, dans la culture musicale, une place sera faite à l'étude de nos véritables ancêtres. La musique française, telle qu'elle s'est constituée au XVII[e] siècle après une évolution caractéristique, représente tout un côté du développement intellectuel de notre civilisation que l'on ne saurait plus passer sous silence. Il importe qu'on sache qu'elle n'a point déparé l'ensemble majestueux du grand siècle. Il importe qu'on lui réserve une part du culte et de l'admiration dont n'a jamais cessé d'être honorée la littérature de cette incomparable époque. Il importe surtout qu'on la connaisse, car les destinées de notre musique y sont intéressées plus qu'on ne le pense. Un art n'arrive point à l'expression de sa pleine originalité s'il n'a dans le passé de profondes racines, s'il n'est point tiré de l'âme d'un peuple, s'il ne demeure toujours conscient de l'antiquité et de la noblesse de ses traditions.



TABLE DES MATIÈRES



Répertoire de la "SCHOLA CANTORUM"
Documents pour servir à l'Histoire de la Musique

HENRY DU MONT

MESLANGES DIVERS

Remis au jour et publiés

PAR

M. HENRI QUITTARD

Comme Supplément Musical à son étude sur HENRY DU MONT

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE

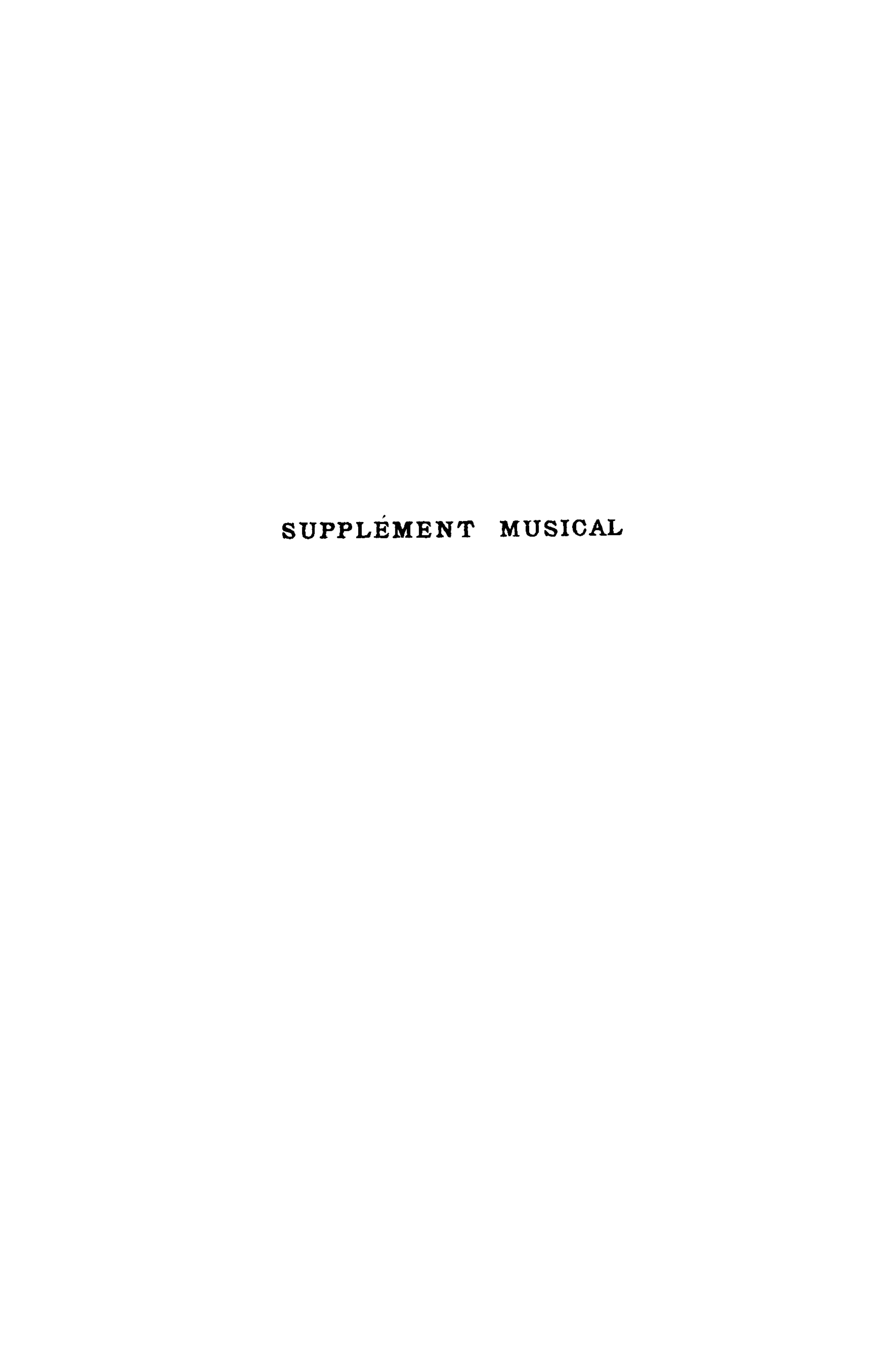
Prix net : 3 francs



PARIS
AU BUREAU D'EDITION DE LA "SCHOLA CANTORUM"
269, Rue Saint-Jacques, 269

DOTESIO
BILBAO - MADRID - BARCELONE

BREITKOPF & HARTEL
BRUXELLES - LONDRES - LEIPZIG



SUPPLÉMENT MUSICAL

SUPPLÉMENT MUSICAL

TABLE

☙☙☙

Cantica Sacra

(1652)

Nº XXVII




_gem ma vir _ gi _ num Mar_ga_re _ _ ta Mar_ga_re _ ta
_gem ma vir _ gi _ num Mar_ga re _ _ ta Mar_ga_
_ _ ma vir _ gi _ num Mar_ga re _ _ ta Mar_ga_
ma vir _ gi _ num Mar_ga_re _ _ ta Mar_ga_re _ _
Mar_ga _re _ ta A _ _ _ ve A _ _ ve
_re _ _ _ ta A _ _ ve
_re _ _ _ ta A _ _ _ _ _ _ ve
_ta Mar_gare _ ta A _ _ _ _ _ _ ve
Spon _ sa Re _ gis regum glo _ ri_o _ sa
Spon _ sa Re _ gis re_gumglori _ o _ sa A_ve vi_vaChris _
Spon _ sa Re _ gis re _ gumglori _ o _ sa
Spon _ sa Re _ gis regum glo_ri _ o _ se A_ve a_ve vi_va


A_ve vi_va Chris _ ti hos _ _ ti_
_ti hos _ _ ti _ a
A_ve vi _ va Chris_ti hos _ ti_
Chri _ ti hos _ ti _ a A_ve vi_va Chris _ ti hos _ ti_
7 6
_a tu_a ve_ne_ran _ ti _ bus patro_ci _ ni _ a im_pe_tra _ ta non
tu_a ve_ne_ran _ ti _ bus patro_ci _ ni _ a im _ petra _
_a
_a
4 5
de _ ne_ges non de _ ne _ ges suf_fra _ gi _ a non de _ ne_
_ta non de _ neges non de_ne _ ges suf_fra _ gi _ a non de _ ne_ges

_ges non de _ ne_ges ___ suf _ fra _ gi _ a A _ ve vi _ va

A_ve vi_va

A _ ve vi _ va

A ve vi _ va

Chris_ti hos _ ti _ a tu_a ve_ne_ran _ ti _ bus patro_ci _ ni_

Chris_ti hos _ ti _ a

Chris_ti hos _ ti _ a tu_a ve_ne_ran _ ti _ bus patro_ci _ ni _

Chris_ti hos _ ti _ a tu_a ve_ne_ran _ ti _ bus patro_ci _ ni _

_ a Im _ pe _ tra _ ta non de _ ne _ ges suf fra _ gi _

Im_petra _ ta non de _ ne_ges ___ suf fra _ gi _

_ a Im _ petra _ ta non de_ne_ges suf _ fra _ _ gi _

_ a Im _ petra _ ta non de _ neges non de _ ne_ges suffra _ gi _


a im_pe tra _ _ ta non
_a im_petra _ _ ta im_pe _tra _ ta non
_a im_pe_tra _ _ ta non
_a im_petra _ _ ta im_pe_tra _ _ ta non
de _ ne_ges suf_fra _ gi _ a Sanc _ ta
de _ ne_ges suf_fra _ gi _ a Sanc _ ta
de _ neges suf_fra _ gi _ a Sanc _ _ ta
de _ ne_ges suf_fra _ gi _ a Sanc _ ta
Mar_gare _ _ ta Sanc _ ta Mar _ ga_re _ ta
Mar _ ga _ re _ ta Sanc _ ta Mar _ ga_re _ ta
Mar _ ga _ re _ ta Sanc _ ta Marga _ re _ ta
Mar _ ga _ re _ ta Sanc _ ta Mar _ ga_re _ ta O
6


O
ra pro no
O
ra
pro
O
ra
ra pro
ra
pro
no
7 6 7 6 9 8 7 6
bis
no
bis
no
bis. Tu_a ve_ne_ran_ti_bus pa_tro_ci ni_
bis Tu_a ve_ne_ran_ti_bus pa_tro_ci ni_
non de_ne_ges suf_fra_gi_
_a im_pe_tra _ta non de_ne_ges non de_ne_ges suf_fra_gi_
_a im_pe_tra _ta non de_ne_ges non de_neges suffra_gi_


a non de ne ges non de _ neges non de _ ne _ ges suffra gi _
_ a non de _ ne _ ges non de _ ne _ ges suf _ fra _ gi _
_ a non de _ ne _ ges suf _ fra _ _ gi _
A _ ve vi _ va Chris _ ti hos _ ti _ a Tu _ a ve _ ne _ ran _ ti _
_ a A _ ve vi _ va Chris _ ti hos _ ti _ a Tu _ a
_ a A _ ve vi _ va Chris _ ti hos _ ti _ a Tu _ a ve _ ne _ ran _ ti _
_ a A _ ve vi _ va Chris _ ti hos _ ti _ a Tu _ a ve _ ne _ ran _ ti _
_ bus pa _ tro _ ci _ ni _ a Im _ pe _ tra _ ta non de _ ne _
Im _ petra _ _ ta non de _ ne _ ges
_ bus pa _ tro _ ci _ ni _ a Im _ petra _ ta non de _ neges suf _
_ bus pa _ tro _ ci _ ni _ a Im _ petra _ ta non de _ neges non
6 7


_ges suf _ fra _ gi _ a. im _ pe _ tra ta
suf _ fra _ gi _ a im _ petra _ _ ta im _ pe_
_fra _ _ gi _ a im _ petra _
de _ neges suffra _ gi _ a im _ petra _ _ ta im _ petra _
non de _ ne _ ges suf_fra _ gi _ a
_tra _ ta non de _ ne _ ges suf _ fra _ gi _ a non de _ ne_
_ta non de _ neges suf_fra _ gi _ a
_ta non de _ ne _ ges suf_fra _ gi _ a non de _ ne_
non de _ ne_ges non de _ neges suf_fra _ gi _ a.
_ges non de _ ne _ ges suf _ fra _ gi _ a.
non de _ neges suf _ fra _ gi _ a suf_fra _ gi _ a.
_ges non de _ ne _ ges suf_fra _ gi _ a.

Meslanges

(1657)

N° 1




SARABANDE



Lentement pour finir.
DESSUS
Lais_se-moy sou_pi_rer, im_por_
HAUTE CONTRE
Lais_se-moy sou_pi_rer, im_por_tu_ne rai_
BASSE
Lais_se-moy sou_pi_rer impor_tu_ne rai_son lais_se_
DESSUS DE VIOLE
DESSUS DE VIOLE (avec la note de basse)


_tu_ne rai _ son, lais - se-moy sou_pi _ rer, im_por_tu _ne rai -
_son, im_por_tu_ne im _ por _ tu_ne raison lais_se moy im_por_
-moy sou_pi_rer im_por _ tune raison, lais _ se - moy sou_pi_rer
_son im _ por tu _ ne rai - son Lais_se lais _ se cou_
_tu_ne rai _ son lais _ se-moy sou _ pi _ rer
im_por_tu_ne rai _ son Lais _ se lais _ se cou_
_ler mes lar _ mes lais _ se lais_se cou_ler mes lar _
Lais _ se lais _ se lais _ se lais_se cou_ler mes lar -
_ler mes lar _ mes mes lar mes


- mes, mes lar - mes Lais_se cou_ler mes lar - -
- mes Lais - se lais_se cou_ler mes lar -
Lais_se lais_se cou - ler mes lar - - -
- mes! Mes déplai_sirs sont doux mes déplai_
- mes! Mes déplai_sirs sont doux sont doux
- mes! Mes déplaisirs sont
Gayement
_sirs mes dé - plai sirs sont doux mes tourments ont des
mes déplai_sirs sont doux mes tour_
doux mes tourments ont des charmes
Gayement


char_mes, mes tourments ont des char - - - mes Et
_ments ont des char_mes Et j'ay _ me ma pri _ son Et
mes tourments ont des char_mes Et j'ay _ me ma pri _ son Et
Lentement
Gayement
j'ayme et j'ay _ me ma pri _ son
Ha! puisqu'A _ ma_
j'ay - me ma pri _ son
Ha!
j'ay _ me ma pri - son
Ha! puisqu'A _ ma_
Lentement
Gayement
_ril _ lis puisqu'Ama _ rillis me défend d'es_pé_rer puisqu'Amarillis A _ ma_
puisqu'Amarillis me dé _ fend d'es_pérer Ha puisqu'Amarillis A _ ma_
_ril _ lis puisqu'Ama _ ril _ lis Ha puisqu'Ama _ rillis me défend d'es_pé_


Lentement
_ril_lis A _ maril_lis me dé _ fend d'es_pérer
_ril_lis A _ maril_lis me dé _ fend d'es_pérer Au
_rer, me défend d'espé _ rer Au moins en ex - pi _
Lentement
Lais _ se-moy sou - pi_rer lais - se-moy sou - pi -
moins en ex _ pi_rant lais - se-moy sou - pi_rer
_rant en ex - pi - rant lais -
_rer Au moins en ex _ pi - rant lais - se-moy sou - pi -
lais - se-moy sou_pirer lais - se-moy
- se-moy sou - pi - rer lais - se-moy sou - pi_rer Au


-rer Au moins en ex - pi - rant lais - se-
sou - pirer Au moins en ex - pi-
moins en ex - pi - rant en ex - pi - rant lais - se-moy
-moy sou - pi - rer Au moins en ex - pi - rant lais - se-moy lais -
-rant lais - se-moy sou - pi - rer
sou - pi-rer sou-pi - rer Au moins en ex - pi-rant lais - se-
- se-moy sou - pi-rer sou - - pi - rer
lais - se-moy sou - pirer, sou - pi - rer
-moy sou - pi-rer laisse - moy sou pi - rer

Dialogus de Anima

(Fragment)




TÉNOR
A _ nima me _ a in ___ do_lo - - - re est.
A _ nima me _ a in ___ do _ lo - - re
est Et spi_ritus me _ us Et spi_ritus me _ us in ___
___ a_ma_ri_tu_ _ _ di _ ne In _____ a _ ma_ri_tu _ _ di _
_ ne Non est pax in os _ sibus me_is Non est pax in os _ sibus


me_is a fa_ci_e pec_ca_to_rum me_o _ rum Et nunc quid
fa_ci_am mi _ ser? Et nunc et nunc quid fa_ci_am quid
fa_ci_am mi _ ser?
E_go Do_minus ulsciscensim_pi_e_
_ta_tem et vin_dictam fa_ciens pecca_to _ rum ad_huc
mo_dicum et ac_cen_de_tur furor me_us ac_cen_de_tur furor meus ut


de_leam peccato_res ut de_leam peccato_res a fa_ci_e De - - i
Heu mi_hi Do_mine! heu mihi Do_mine! Qui_a pec_ca_vi_
ni_mis pec_ca_vi ni_mis in vi_ta me - a
pec_ca_vi ni_mis pec_ca_vi ni_mis in vi_ta me_
a Mi_ser fac_tus sum mi_ser fac_tus sum et tur_ba_tus


sum us _ _ _ _ que in _ fi _ _ _ _ nem Et
nunc quid fa _ ci _ am? Et nunc quid fa _ ci _ am mi _
_ ser?
Flammam sus _ ci _ ta _ bo in ci _ vi _ ta _ te quæ de _ vo _
_ ra _ _ _ _ _ bit im _ pi _ os Et gladi _ us
me _ us i nebri _ a _ bitur in sanguinepecca _ to _ _ _ _ rum Et gladi _ us


me_us i_ne_bri_a_bi_tur in san_guinepec_ca_to - - rum
Ti_mor et tre_mor ti_mor et tre_mor ve_neruntsu_per me ve_
_nerunt su_per me Et con_te_xe_runt me te - nebrae
Circum de de_runt me ge - mitus mor - tis pe_ri_culi in_
_fer_ni in ve_ne_runt me Et nunc quid fa_ci_am?


Et nunc quid fa _ ci _ am mi - ser?
Præ_va_ri _
_ ca_tus es præ va_ri - ca_tus es præ va - ri - ca - - tus
Quid fa - ci_am quid fa - ci_am mi - ser?
es
Las_sa_tus es in
Quid fa - ciam quid fa _ ciam
vi_a in vi_a per - di - ti_o nis


quid fa_ciam mi - ser?
Do_minum Deum tu - um ad i_ra cundiam
provo_cas_ti ad i_ra_ _cun_diam pro_vo - cas - - - ti
Quid fa_ciam, quid
faciam mi - ser? u_bi fu_giam, u_bi fu_giam ni_si ad te, De_us me -
- us? u_bi fu_giam, u - bi fu_giam ni_si ad te De_us me - us?

Motets

POUR LA CHAPELLE DU ROY

(1684)

Nº XIX




2a
Pt Chœur
Bes Tailles (Solo)
Récit
Quem _ ad _ modum de


B.T.
_ si _ de_rat cer _ vus ad fon _ tes a_qua _ rum, i _ ta de_si _ de_rat
B.T.
a _ nimame _ a ad te, De _ _ us; i _ ta de_
B.T.
_ si _ de_rat, de_si _ derat a _ ni_ma me_a ad
P.T CHOEUR
Dessus
Récit
Quem_ad _ modum de _ si _ derat de _ si _ derat
Hte Contre
Récit
Quemad_modum de _ si_derat cer _ vus ad fon _ tes a _
Bse Taille
te De _ _ us! Quem _ _ ad_modum de_si _ de_rat


D.
cer_vus ad fon _ tes a _ qua _ rum I _
H.C.
_ _ qua _ _ _ _ _ rum I _ ta de_si _ derat
B.T.
cer_vus ad fon _ tes a _ qua _ _ rum I _ ta de_si _ derat
D.
_ _ ta de_si _ de_rat a _ ni_mame _ a ad te, De _ us,
H.C.
a _ ni_ma me _ _ _ _ a ad te, De _ us,
B.T.
I _ ta de_si _ de_rat a _ ni_ma me _ a ad te, De _ _
D.
De _ _ us, ad te, De _ us, De _ _
H.C.
ad te De _ us ad te, De _
B.T.
_ us, ad te, ad te, De _ _ _


Gd ET Pt CHOEURS UNIS
D.
_us! Sitivit a_nima
me _ a
ad Deum
fon_tem vi _
Tous
H.C.
_us!
Si tivit
a_nima me_a ad
De _ um fontem vi _
vum ad Deum fontem
Tous
H.T.
Si_tivit a_nima
me _ a ad De _ um
fon_tem vi _
Tous
B.T.
_us! Sitivit a_nima
me _ a
Si_tivit a_nima
me _ a ad Deum
Tous
B.C.
Sitivit
a_nima me _ a ad Deum fontem
1ers Dessus.
2mes Dessus.
Vons
Htes Contres.
Tailles.
Basses.


D.
vum, ad Deum fon _ tem vi _ vum Sitivit a_nima me a
H.C.
vi _ vum ad Deum fontem vi - vum Sitivit a_nima
H.T.
_vum, ad Deum fontem vivum fontem vi - vum Si_tivit a_nima me _ a ad
B.T.
fon_tem vi _ vum fontem vi - vum ad De _ um ad De _ um
B.C.
vi _ vum ad Deum fontem vi - vum Sitivit a_nima me _ a ad Deum ad
1. D.
2. D.
H. C.
T.
B.


D.
ad De _ um fen _ tem vi _ _ vum
H.C.
me _ a ad Deum fon _ tem vi _ _ vum
H.T.
De_umfontem vi _ vum, ad Deum fon _ tem vi _ vum
Pt. Choeur
Récit
B.T.
fon _ _ tem vi _ vum, ad Deum fontem vi _ _ vum Quando ve_niam
B.
De_umfontem vi _ vum, ad Deum fontem vi _ _ vum
1 D.
2 D.
H.C.
T.
B.
Hte. Contre
Récit
Quando ve_niam et ap_pa _ re _ bo ante
Bse. Taille
etapparebo ante fa_ciem De _ i, quando ve_niam etapparebo ante
6 #


H.C.
fa _ ciem De _ i Et ap_pa _ re_bo, ap _ pa_re_bo an _ te
B.T.
fa _ ciem De _ _ i, Quando ve _ niam et ap _ pa_re_bo an _ te
Dessus
Gd Chœur Tous
Si _ tivit a _ nima me _ a ad
Hte Contre
Tous
fa_ciem De _ i Si_ti _ vit si _ ti_vit a _ nima
Htes Tailles du Gd Chœur
Tous
Si_ti_vit a _ nima me _ a ad De _ um ad De _ um
Be Taille
Tous
fa_ciem De _ i Si _ ti_vit a _ nima me _ a ad
Be Contre
Tous
Si _ tivit a _ nima me _ a ad De _ um
1rs Dessus.
2es Dessus.
Htes Contres.
Tailles.
Basses.


D.
De_um fon_tem vi _ vum ad Déum fontem vi _ vum Quando ve _ ni_am
H.C.
me _ a ad Deum fon _ tem vi _ vum Quando
H.T.
fontem vi _ vum Quando ve _ ni_am et ap _ pa
B.T.
De _ um ad Deum fon _ tem vi _ vum
B.C.
fontem vi _ vum ad Deum fontem vi _ _ vum Quando ve _ ni_am
1 D.
2 D.
H.C.
T.
B.
4


D.
et ap_pa_re_bo an_te
fa_ci_em De - -
i, quan_do
H.C.
ve_ni_am et ap_pa-
re_bo ante faciem De-
i, quando ve - ni-
H.T.
-re_bo ante fa_ci_em
De - -
i, quando
B.T.
quando
B.C.
et ap_pa_re_bo an_te
fa_ci_em De - -
i, quan_do ve_ni_am
1 D.
2 D.
H.C.
T.
B.


D.
ve _ niam appare _ bo an _ te faciem De - i
H.C.
_ am et ap_pa_re - bo an _ te faciem De - - - i
H.T.
ve_niam et appa_rebo ante faciem Dei an _ te fa_ci_em De _ i
B.T.
ve_niam et appa_re - bo ante fa _ ciem De - - i
B.C.
et appa_rebo ante fa_ciem De - i an _ te faciem De _ i
P.t Choeur
B.se Taille
fu _ e - runt mi _ hi
1.r et 2.e Dessus de V.ns 2e
1r
5
9
4
7


Hte Contre
Hte Taille fu _ e _ runt mi _ hi la _ chrimae me _ _ ae
B.T.
la _ chrimae
2 D.
Dessus
Récit
fu _ e _ runt mi _ hi la _ chrimae
H.C.
H.T.
Bsse Taille
Récit
fu _ e _ runt mi _ hi la _ chrimae
Bse Contre Récit
fu _ e _ _ runt mi _ hi la _ chri mae
D.
me _ _ ae fu _ e _ runt mi _ hi la chrimae me _
B.T.
me _ _ ae fu _ e _ runt
B.C.
Pa _ nes di _ e ac noc _


D.
H.T.
B.T.
B.C.
ae
Pa _ nes
di _ e ac noc _ te
Pa _ nes di _ e ac
Bte Contre
Récit
Pa _ nes
di _ e ac noc _ _
te
Pa _ _ nes
mi _ hi
lachrimae me _ _
ae
_ te
Pa _ nes
di _ e ac noc
H.C.
noc_te
Pa _ _ _
nes
di _
e ac noc
di _ e ac noc_te
Pa _ nes di _ e ac
noc_te
di _
_ e ac noc _
_ te Pa _ nes
di _ e ac noc _
_ te di _ e
ac noc _
2e Dessus de Vn


Gd ET Pt CHŒURS UNIS
Dessus
_ te
fu _ e _ _ runt mi _ hi
Hte Contre Gd CHŒUR Tous
_ te fu _ e _ runt mi _ hi la _ chrimæ fu _ e _ _
Hte Taille Gd CHŒUR Tous
fu _ e _ _ runt mi _ hi la _ chrimæ
Be Taille Gd CHŒUR Tous
fu _ e _ _ runt mi _ hi la _ chrimæ me _ _ _
Be Contre Gd CHŒUR Tous
_ te fu _ e _ runt mi _ hi la _ chrimæ me _ _ _
1er Dessus
2e Dessus
Htes Contres
Taille
Basses
6
7
2
#


D.
la _ chri mae
me - - - -
ae
H.C.
- runt mi _ hi
la _ chri mae
me - - -
ae
H.T.
Pa - nes
di - e ac
noc - -
te pa - -
B.T.
- - -
te
pa - nes
B.C.
ae pa - - - - - - -
nes di - - - -
1 D.
2 D.
H.C.
T.
B.
♯
2 5♭


D.
pa - - nes di - - e ac noc - - te Dum
H. C.
pa - nes di - e ac noc - te Dum
H.T.
- nes di - - - e ac noc - te Dum
B.T.
di - e ac noc - te Dum di - ci -
B.C.
- e ac noc - - te Dum
1. D.
2. D.
H. C.
T.
B.
6
4
2
7
7


D.
di _ ci_tur mi _ hi quo _ ti _ di_è: u _ bi est De _ us tu _ _
H.C.
di _ ci_tur mi _ hi quo _ ti _ di_è: u _ bi est De _ us tu _ _
H.T.
di _ ci_tur mi _ hi quo _ ti _ di_è: u _ bi est De _ us tu _ _
B.T.
_ tur mi _ hi quo _ ti _ di_è: u _ bi est De _ us tu _ _
B.C.
di _ ci_tur mi _ hi quo _ ti _ di_è: u _ bi est De _ us tu _ _
1. D.
2. D.
H. C.
T.
B.



PT CHŒUR
Récit
D.
_ us? Dum di _ ci_tur
mi _ hi quo_ti _ _ di
è : u _ bi est
PT CHŒUR
Récit
H.C.
_ us? Dum di _ ci_tur
mi _ hi quo_ti _ di _
è : u _ bi est
PT CHŒUR
Récit
H.T.
_ us? Dum
di _ ci_tur mi _ hi quo _
ti _ di_è : u _ bi est
B.T.
_ us?
B.C.
_ us?
1. D.
2. D.
H. C.
T.
B.


Tous Gd et Pt Chœurs
D.
De - us tu - - us Dum di - ci - tur Dum di - ci - tur
Gd Choeur Tous
H.C.
De - us tu - us Dum di - ci - tur Dum di - ci - tur mi - hi
Gd Choeur Tous
H.T.
De - us tu - us Dum di - ci - tur Dum di - ci - tur mi - hi
Gd et Pt Choeur Tous
B.T.
Dum di - ci - tur Dum di - ci - tur
Gd et Pt Choeur Tous
B.C.
Dum di - ci - tur Dum di - ci - tur mi - hi dum

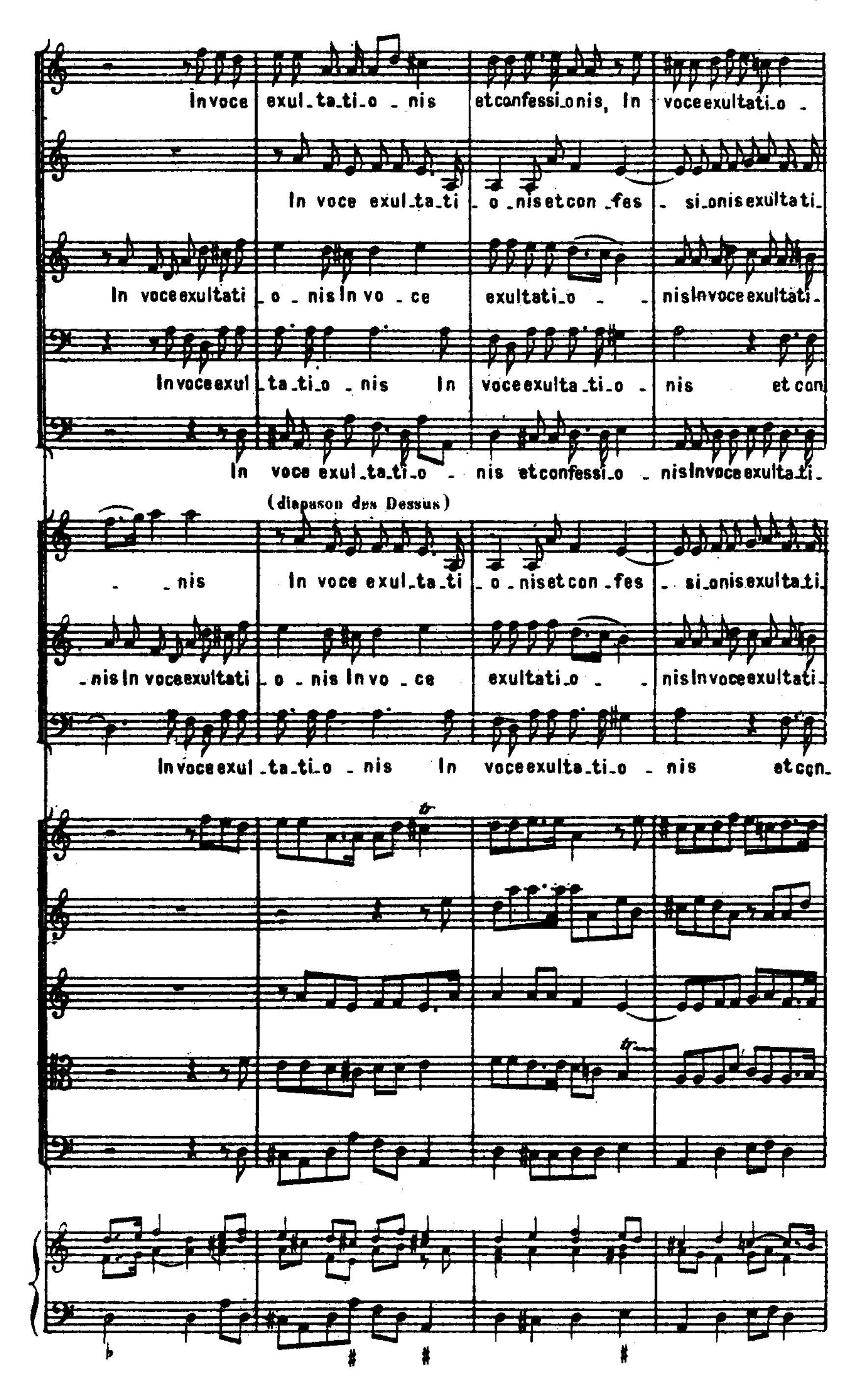

D
mi _ hi quo_ti _ di_e: u _ bi est De _ _ us tu _ us?
H. C
quo_ti _ di_e: quo _ ti _ di_e: u _ bi est De _ us tu _ us?
H. T.
quo_ti _ di_e: u _ bi est De _ us tu _ _ us?
B. T.
mi _ hi quo_ti _ di_e: u _ bi est De _ us tu _ _ us?
B. C.
di _ ci_tur mi _ hi quo _ ti _ di_e: u _ bi est De _ us tu _ _ us?


Vite
HAUTE TAILLE
Hœc re_cor _ da tus sum et ef_fu _ di in me a _ nimam
Orgue
et
B. continue
me_am Ef _ fu _ di in me a _ ni_mam a _ ni_mam me _ _
_ am.
1rs vns
2ds vns
Basse de V.


H. T.
Hœc re _ corda _ tus sum et ef _ fu_di in me a _ ni_
1. V.
2. V.
B. de V.
_ mam a _ ni _ mam me _ am.
Quoniam tran _ si _ bo in lo_cum taber _ na_cu_li admi _ ra _ bi_lis taber_


-na-cu-li ad-mi-ra - bi - lis usque ad do - mum De - -
b 4 6
- i ad domumad do - mum De - i.
1r V.
2e V.
B. de V.
#
tr
sf


DESSUS. (des deux Chœurs).
HAUTES CONTRES. (au diapason des dessus).
HAUTES TAILLES.
BASSES TAILLES.
BASSES CONTRES. (des deux Chœurs).
GRAND CHŒUR
HAUTES CONTRES.
In voce exulta _ ti onis et confessi_o _ nis, In voce exul_ta_ti onis et confessi_o _
HAUTES TAILLES.
In voce exulta_ti_o _ nis, In voce exul_ta_ti onis et confessi_o _
BASSES TAILLES.
In voce exulta _ ti _ onis et confessio _ nis
PETIT CHŒUR
1ers DESSUS de Vns
2es DESSUS de Vns
HAUTES CONTRES de Vns
TAILLES de Vns
BASSES de Vns


In voce exul_ta_ti_o _ nis et confessi_onis, In voce exultati_o _
In voce exul_ta_ti _ o _ nis et con _fes _ si_onis exultati_
In voce exultati _ o _ nis In vo _ ce exultati_o _ _ nis In voce exultati_
In voce exul _ta_ti_o _ nis In voce exulta_ti_o _ nis et con
In voce exul_ta_ti_o _ nis et confessi_o _ nis In voce exulta_ti_
(diapason des Dessus)
_ _ nis In voce exul_ta_ti _ o _ nis et con _fes _ _ si_onis exulta_ti_
_ nis In voce exultati _ o _ nis In vo _ ce exultati_o _ _ nis In voce exultati_
In voce exul _ta_ti_o _ nis In voce exulta_ti_o _ nis et con_


_nis etconfessi_o _ nis e _ xulta_ti _ onisetconfessi_o _ nis so _ nus, so _
_ onisetconfessio _ nis In voce exulta_ti _ onisetconfessi_o _ nis so _ nus
_ onisetconfessio _ nis In vo _ ce voceconfessio _ nis so _ _ nus
_ fes_si_o _nis In voce exulta_ti_o _ nis etconfessi_o _ nis so_nus so _
_ onisetconfessio _ nis In voce exulta_ti _ onisetconfessio _ nis so _ nus
_ onisetconfessio _ nis In voce exulta_ti _ onisetconfessi_o _ nis so _ nus
_ onisetconfessio _ nis In vo _ ce voce confessio _ nis so _ _ nus
_ fes_si_o _nis In voce exulta_ti_o _ nis etconfessio _ nis sonus, so _


- nus e - pulantis so-nus e-pulan - tis sonus e - pulantis, so-nus
so - - nus so - nus so - - nus so - nus so-
e - pulantis, so - nus e-pulan - tis so - nus so - nus
- - nus so - - nus e - pu-lan - tis so-nus so - nus so -
so - - nus e - pu - lan - tis so - nus so - nus, so - nus
so - - nus so - nus so - - nus so - nus so-
e - pulantis so - nus e-pulan - tis so - nus so - nus
so - nus so - - nus e - pu-lan - tis so-nus so - nus so -
tr
tr


e-pulan - tis.
-nuse-pulan - tis.
e - pulan - tis.
-nus e-pulan - tis.
sonusepulan - tis.
-nuse-pulan - tis.
e - pulan - tis.
-nus e-pulan - tis.
tr
tr


PETIT CHOEUR.
Solo
D.
B.C.
B.T.
B. DE V.
Qua - re tris - tis es, a - ni_ma me - a Qua_
Qua - re tris - tis es, a - ni - ma, Qua - re tris - tis es
Qua - re tris_tis es a - ni_ma me - a Quare
- re tris - - tis es et quare conturbas me? Qua_re contur_bas
a_ni _ma me - a et qua_re con turbasme,qua - re con_turbas
tris _ tis es? Et quare conturbas, contur_bas me Et quare conturbas conturbas
contur_bas me, contur_bas me? Qua - re tristis es a - ni_ ma a_ni_ma
me et quare qua re conturbas me? Qua - re tris - - tis es?
me conturbas me con_tur_bas me? Quare tris _ tis es, a - nima me -


PT CHŒUR
me
Et
quare conturbas me conturbas me? Et quare con
Et quare conturbas, conturbas
me
et quare conturbas me? Et quare con
- a et quare conturbas conturbas. me? Et
quare conturbas conturbas me conturbas me?
76
28
- tur - bas me
Et qua-re con - tur - bas me con - tur - bas
contur - bas
- tur - bas me
Et qua-re con - tur - bas me con - tur - bas con - tur - bas
Et qua-re con-tur-bas me
qua - re con - tur - bas


Spera,spe_ra in
De _ o spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
Spera,spe_ra in
De_o spe ra spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
Spera,spe_ra in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
Spera,spe_ra in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
Spera,spe_ra in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
me? Spera, spera in
Deo! Spera, spera in
De _ o spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
me? Spera, spera in
Deo! Spera, spera in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
Spera, spera in
Deo! Spera, spera in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_
me? Spera, spera in
Deo! Spera, spera in
De_o spera spe_ra in
Deo quoniam ad huc confi_


tebor il _ _ li salutare vul _ tus me _ i sa _ luta _ re
tebor il _ _ li salutarevul _ tus sa _ lu tarevultusmei sa_lutarevultus
teboril _ _ li saluta_re sa_lutarevultus mei salutarevultus me_i sa _
teboril _ _ li sa_lu _ ta_re vultus me _ i sa_lu _ ta_re vul _ tus
teboril _ _ li sa_lu_taresaluta _ re vultus mei salutare sa_lu_
teboril _ _ li salutare vul _ tus me _ i sa _ luta _ re
teboril _ _ li salutarevul _ tus sa_lu tarevultusmei salutarevultus
teboril _ _ li salutare sa_lutarevultus meisalutarevultus me_i sa _
teboril _ _ li sa_lu _ ta_re vultus me _ i sa_lu _ tare vul _ tus
#
6


vul_tus me - i et De_us me _ us De_us me _ us!
ma _ i vultus me _ i et De_us De _ _ _ us me _ us!
_lu _ ta _ revultus me_i et De_us De _ _ us me _ us!
me_i vul _ tus me_i et De_us me _ _ _ _ us!
_ta _ revultus me_i et Deus De _ _ _ us me _ us!
vul_tus me _ _ i et De_us me _ us De_us me _ us!
me _ i vultus me _ i et De_us De _ _ _ us me _ us!
_lu _ ta _ revultus me_i et De_us De _ _ us me _ us!
me_i vul _ tus me_i et De_us me _ _ _ us!

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES OFFSET DE L'IMPRIMERIE REDA S.A.
A CHÊNE-BOURG (GENÈVE), SUISSE

MAI 1973